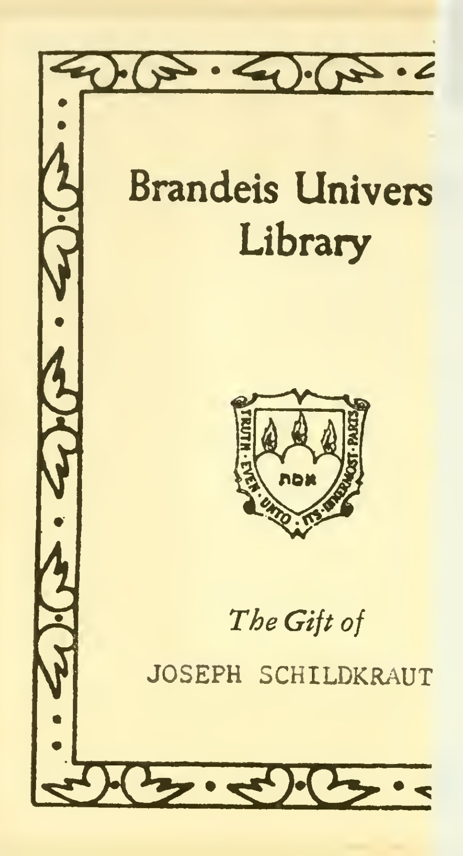
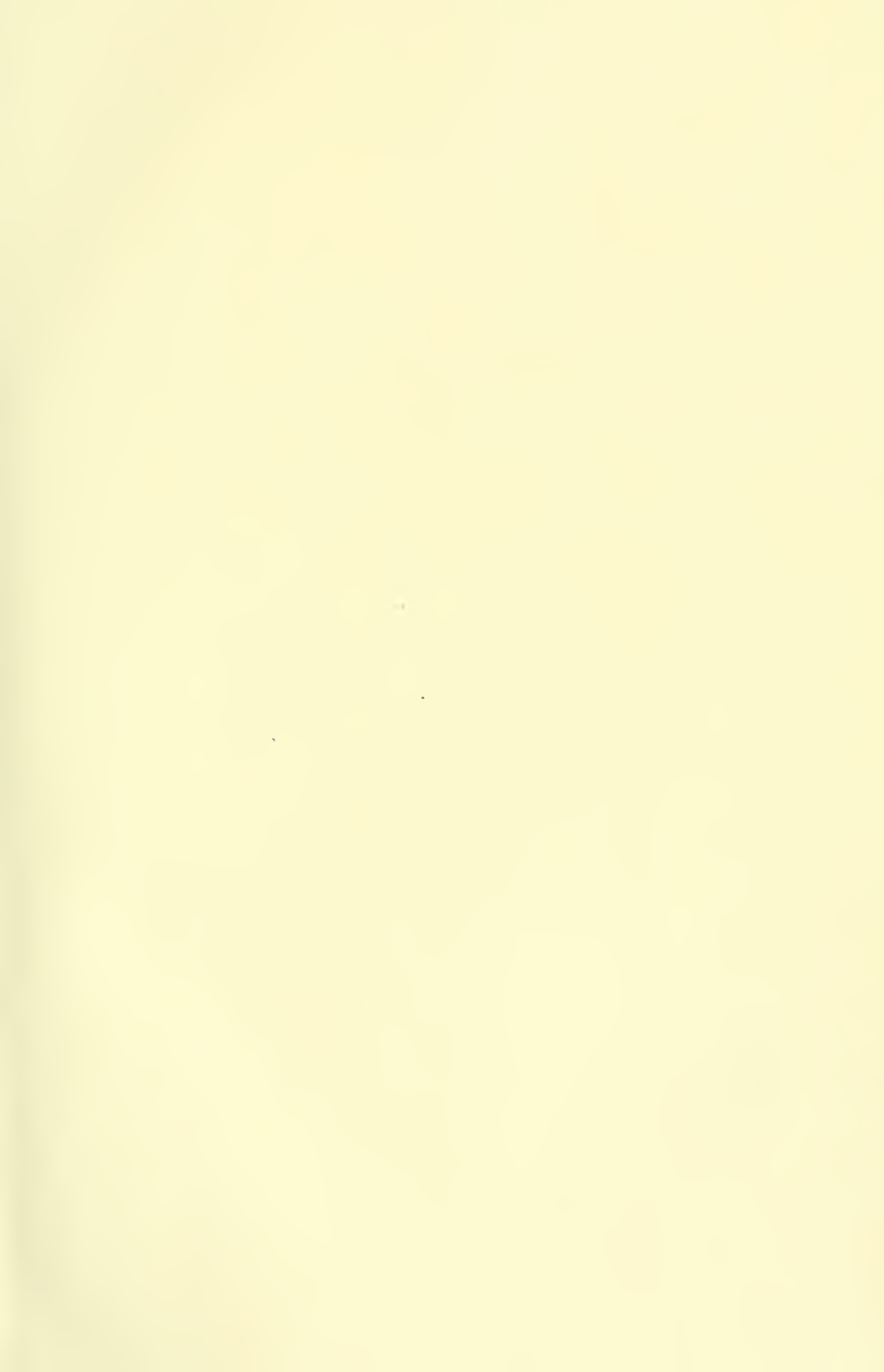
BEETHOVEN

VON PAUL BEKKER













BEETHOVEN



BEETHOVEN

VON

PAUL BEKKER

37. UND 38. TAUSEND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage

Es gibt Künstler, deren Wesen und Bedeutung durch eine einzige erschöpfende Biographie für alle Zeiten erkannt und festgelegt zu sein scheint. Das Bild, das Otto Jahn uns von Mozarts Leben und Schaffen gegeben hat, wird unbeschadet einzelner, durch neuere Forschungsergebnisse bedingter Korrekturen stets seine Gültigkeit behalten. Nicht nur weil hier ein Schriftsteller am Werk war, der alle Vorzüge des wissenschaftlich strengen Historikers und feinfühligen Ästheten in sich vereinigte, sondern auch weil die lichtvoll klare, eindeutige Persönlichkeit Mozarts eine solche für absehbare Zeit erschöpfende biographisch kritische Würdigung zuließ. Beethoven ist mehrdeutig. Er reizt jede heranwachsende Generation zu neuer Stellungnahme, neuen Fragen. Es war daher eine durch das Thema gebotene weise Selbsteinschränkung Alexander Wheelock Thayers, als er in seiner Lebensgeschichte Beethovens jede kritisch ästhetische Betrachtung vermied und sich auf die schmucklose historische Berichterstattung beschränkte. Damit sicherte er seinem Werk eine alle Geschmackswandlungen überdauernde Geltung und überließ es den einzelnen Zeitaltern, seiner objektiven Schilderung die subjektive Wertung hinzuzufügen. Die gleiche, im besten Sinn des Wortes unpersönliche Sachlichkeit zeichnet Gustav Nottebohms Skizzenforschungen aus. Sie sind das Gegenstück zu Thayers Werk und geben ähnlich wertvolle Aufschlüsse über das Leben des Musikers wie Thayers Arbeiten über das Leben des Menschen Beethoven.

Die aufrichtige Bewunderung für die grundlegende Arbeit dieser beiden Männer vermag indessen die Erkenntnis nicht zu unterdrücken, daß die fruchtbringende Betrachtung einer Erscheinung wie Beethoven doch erst in der Umschmelzung des gewonnenen Materials zu einer künstlerisch bildhaften Anschauung liegen kann. Mag diese Anschauung als Erzeugnis subjektiver Betrachtungsart keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können, mag sie das Zeichen der Vergänglichkeit in sich tragen — wohnt ihr die Kraft inne, die zur Beachtung und Auseinandersetzung mit ihr zwingt, so hat sie zu-

nächst ihre Existenzberechtigung für die Gegenwart erwiesen und damit ihren vornehmsten Zweck erfüllt.

Als ich, angeregt durch den Verlag, es unternahm, eine solche für die Gegenwart berechnete Arbeit über das Thema Beethoven zu schreiben, war es mein Streben, ältere Werke ähnlicher Art durch eine auch in der Stoffanordnung neuzeitliche Betrachtung zu ergänzen. Ich versuchte mich auf den Standpunkt des ausübenden Musikers zu stellen, der aus seinem persönlichen Empfinden heraus Beethovens Werke interpretiert. Nur war das Ausdrucksmittel, dessen ich mich zu bedienen hatte, nicht das Klavier, das Orchester, die menschliche Stimme, sondern das geschriebene Wort. Einzig auf diese rein künstlerische Reproduktion mittels des Wortes war mein Streben gerichtet. Der Ehrgeiz, neue Tatsachen zu ermitteln oder unbekannte geschichtliche Zusammenhänge aufzudecken, lag mir fern. Alle wissenschaftlich historischen Angaben sind den Quellenwerken entnommen, die ich im Literaturverzeichnis angebe. Ich hebe dies hier ausdrücklich hervor, da ich innerhalb des Textes die einzelnen Quellen im allgemeinen nicht namhaft gemacht habe, um den Fluß der Darstellung nicht zu stören.

Für Liebhaber von Zahlen und Daten habe ich im Anhang, gleichfalls auf Grund der vorliegenden Forschungsergebnisse, zwei Tabellen aufgestellt, die die äußeren Lebensereignisse und die Werke Beethovens in übersichtlicher Zusammenstellung zeigen. Die in der zweiten Tabelle angegebenen Daten beziehen sich im allgemeinen auf den Zeitpunkt der Vollendung der Werke. Wo dieser nicht zu ermitteln, zweifelhaft oder vom Erscheinungstermin durch eine längere Pause getrennt ist, habe ich das Publikationsjahr hinzugefügt. Daß viele der Daten nicht als unbedingt sicher gelten können, ist angesichts der spärlichen authentischen Nachrichten, namentlich über die Entstehung der Beethovenschen Frühwerke, selbstverständlich. Der Hauptzweck der Tabelle besteht darin, einen in dieser Zusammenstellung bisher nicht vorhandenen Überblick über das gesamte Schaffen Beethovens zu geben, nicht die Geschichte des einzelnen Werkes darzustellen. Der besseren Übersichtlichkeit wegen

habe ich von den kleineren Kompositionen, namentlich den Liedern, nur die mir erwähnenswert scheinenden aufgeführt.

Für die persönliche Förderung bei meiner Arbeit bin ich den Herren Prof. Dr. Kopfermann, Direktor bei der Berliner Königlichen Bibliothek, Prof. Siegfried Ochs-Berlin, Dr. Erich Prieger-Bonn und vor allem Dr. Werner Wolffheim-Grunewald zu großem Dank verpflichtet. Meinen Dank an sie füge ich den an Herrn Richard Schuster für das meiner Arbeit entgegengebrachte weitgehende und fördernde Interesse, sowie für die Herstellung des Registers an.

Für die Aufnahme des Buches hege ich nur einen Wunsch: Möge es nicht mißverstanden werden.

Frankfurt a. M., im Oktober 1911. Paul Bekker.

Vorwort zur zweiten Auflage

Die Tatsache, daß ich kaum sechs Monate nach dem Erscheinen der ersten Auflage dem Neudruck ein Geleitwort mitgeben darf, scheint mir die Erfüllung des Wunsches anzudeuten, mit dem ich meine Arbeit vor einem halben Jahr abschloß. Auch die mir zugegangenen Meinungsäußerungen über das Buch zeigen, daß man das Ziel, dem ich zustrebte, richtig erkannte und den Weg, auf dem ich diesem Ziel näher zu kommen suchte, billigte. Ich danke allen, die mir diese beste Freude des Autors: verstanden zu werden, bereitet haben. Einer solchen prinzipiellen Zustimmung gegenüber wäre es kleinlich, auf vereinzelte Widersprüche hier eingehen zu wollen. Nur dem Vorwurf, die Schilderung von Beethovens Leben zu kurz und naturalistisch gegeben zu haben, möchte ich einige Bemerkungen entgegensetzen. Ich bin nicht der Ansicht, daß der Mensch und der Tondichter Beethoven zwei einander durchaus gleichwertige Erscheinungen sind. Ich fasse beide als einander ergänzende, aber in mancher Beziehung äußerst verschiedenartige Kundgebungen

einer Persönlichkeit auf, die in ihrer Kunst das Korrektiv ihres Lebens gibt. Da diese Kunst das Bleibende, das Leben aber das Vergängliche darstellt, brauchte ich weder Bedenken zu tragen, die Biographie des Menschen gegenüber der seiner Werke knapp zu fassen und auf das Notwendigste zu beschränken, noch brauchte ich mich zu scheuen, gelegentlich auf Widersprüche zwischen Leben und Kunst hinzuweisen. An sich sind die äußeren Tatsachen gerade dieses Lebenslaufes von nur geringer Bedeutung für uns, und ich hätte sie vielleicht ganz unberücksichtigt lassen können. Sollten sie aber der Vollständigkeit wegen erwähnt werden, so lag keine Veranlassung vor, sie kleinbürgerlichen Vorurteilen zuliebe in schönfärbender Darstellung zu geben. Das Verhältnis des historischen Beethoven zur wirklichen Welt mußte naturgemäß wesentlich anders sein, als das des Künstlers zu der von ihm erschaffenen Welt. Wollte man versuchen, aus den Werken das Bild des geschichtlichen Beethoven zu rekonstruieren, so würde man zu einem wissenschaftlich und psychologisch falschen Ergebnis gelangen. Darum erschien es mir zweckmäßig, das Bild des Menschen von dem des Tondichters zu trennen, und nicht eine Übereinstimmung nachweisen zu wollen, die nicht vorhanden ist — nicht vorhanden sein kann. An dem Verhältnis des Umfangs beider Darstellungen habe ich versucht, ihre Wichtigkeit für uns anzudeuten. Damit glaube ich keineswegs eine Geringschätzung des Menschen Beethoven zum Ausdruck zu bringen, sondern nur eine Scheidung des Vergänglichen an ihm von dem Unvergänglichen.

Ich kann meiner Arbeit, die nun in textlich geringfügig veränderter, äußerlich schlichterer Form dargeboten wird, nur den Wunsch mitgeben, daß sie auch in dieser Fassung die nämliche verständniswillige Aufnahme finden möge, wie in dem ersten prächtigeren Gewand.

Frankfurt am Main, Ostern 1912. Paul Bekker.

Inhalt



Erstes Buch

Beethoven der Mensch

I

Sein Lebensgang



Spärlich fließen die authentischen Quellen über Beethovens Leben. Seine Zeitgenossen standen zu sehr im Bann der weltbewegenden Ereignisse ihrer Tage, um historischen Sinn entwickeln zu können. Sie überließen die nüchterne wissenschaftliche Arbeit späteren Geschlechtern, die nicht mehr nachholen konnten, was früher versäumt worden war. So kommt es, daß viele Einzelheiten von Beethovens Lebensgeschichte in Dunkel gehüllt sind. Wir kennen nicht einmal das Datum des Tages, an dem er geboren wurde. Vermutlich war es der 15. oder 16. Dezember 1770, da Beethoven am 17. desselben Monats in der Bonner Remigiuskirche getauft wurde.

Die Verhältnisse, unter denen Beethoven aufwuchs, legen einen Vergleich mit Mozarts Jugend nahe. Die Väter beider Tondichter waren musikalische Beamte eines geistlichen Fürsten und suchten ihre Söhne, sobald sich ihre Talente regten, dem eigenen Beruf zuzuführen und dem eigenen Brotherrn dienstbar zu machen. Bei Mozart wie bei Beethoven bildete die heimische Stellung den Prüfstein des Talents, den natürlichen Stützpunkt der ersten größeren, nach außen gerichteten Unternehmungen. Die Anregungen künstlerischer Art waren in der lebenerfüllten Sphäre der Residenzstadt Bonn sogar reichhaltiger und vielseitiger als an dem kleineren Salzburger Hof.

Doch diese Vorteile wurden aufgehoben durch die familiären Kümmernisse, unter deren Druck Beethovens Jugend stand. Sie ließen ihn gerade das entbehren, was dem glücklicheren Mozart alles andere in reichstem Maß ersetzte: die aufopfernde Fürsorge eines einsichtigen Vaters, der Verständnis genug besaß, die seltenen Gaben seines Sohnes zu erkennen und zu fördern, ohne über der Entwicklung der künstlerischen Fähigkeiten seines Kindes die Pflege der menschlichen Weiterbildung zu vernachlässigen.

Einen solchen Führer, der ihm in Kunst und Leben zugleich die Hand reichte und seine ersten Schritte leitete, hat Beethoven nie besessen. Wohl fand er Lehrer, die ihn in den verschiedenen Disziplinen seiner Kunst unterrichteten. Wohl erwarb er sich auch Freunde, die tieferes persönliches Interesse an ihm nahmen, mit

denen er seelische Fühlung gewann. Doch er fand niemanden, der ihm Lehrer und Freund zugleich im Sinn eines sorgenden Vaters war, der die Entwicklung seines Charakters von früh auf in geregelte Bahnen lenkte. Vom Erwachen seines Bewußtseins an stand er den Erscheinungen des Lebens fremd gegenüber, ein einsamer, nur auf eigene Quellen angewiesener Mensch. Die ihm die nächsten von Natur aus waren, blieben ihm innerlich am fernsten. In diesen drückenden Verhältnissen seiner Jugend lag die Wurzel seiner später so sonderbar erscheinenden persönlichen Eigenheiten, seines sprunghaft schroffen Wesens, seiner seltsamen Launen, die manchen ihm liebgewordenen Menschen von ihm abstießen.

Eine Persönlichkeit gab es in der nächsten Verwandtschaft Beethovens, zu der alle mit Stolz und Verehrung emporblickten: den Großvater Louis. Als junger Baßsänger war er aus Holland nach Bonn gekommen und allmählich zum kurfürstlichen Kapellmeister emporgerückt. Eine ernste, kernhafte Natur, galt er als der Inbegriff aller der Familie eigenen Tüchtigkeit. Um die ehrwürdige Patriarchenfigur spannen sich die liebsten Kindheitserinnerungen des erwachsenen Beethoven — das Bild des Alten ließ er sich nach Wien schicken und bewahrte es bis an sein Lebensende. Wenig erbte der Sohn Johann von den Gaben des Vaters. Mehr vielleicht von der Mutter, die der alte Louis später ihrer Trunksucht wegen in einem Kloster unterbringen mußte. Der Weinhandel, den der Kapellmeister Beethoven neben seiner dienstlichen Tätigkeit betrieb, mag seiner Frau und seinem Sohn wenig erfreuliche Anregungen gegeben haben.

Von dem Alten wissen wir sonst nicht viel. Er widersetzte sich der Heirat des Sohnes, der sich 1767 mit der Witwe eines Kammerdieners Laym aus Ehrenbreitstein, der Tochter des kurfürstlichen Leibkochs, vermählte. Später scheint eine Versöhnung stattgefunden zu haben. War der Großvater doch Pate seiner beiden ältesten Enkel. Viel Freude sollte der alte Herr an den Nachkommen Johanns indessen nicht mehr erleben. Schon 1773 starb er, und mit ihm ging der gute Genius des Hauses dahin.

Dem Einfluß des Vaters hatte Johann es zu danken, daß er

1764 als Tenorist der Hofkapelle angestellt wurde. Seine künstlerische Begabung scheint ebenso schwach gewesen zu sein wie sein Charakter. Der große stattliche Mann erwies sich als ein aufgeblasener, leichtfertiger Mensch, der kein Gefühl der Verantwortlichkeit für Entwicklung und Gedeihen seiner Kinder in sich trug, der die Gaben seines Ältesten nur aus Habsucht und Prahlerei förderte und ausnutzte, in späteren Jahren jeden Halt verlor und ohne das energische Eingreifen Ludwigs auf der Gasse sein Ende gefunden hätte.

In den ersten Jahren der Ehe mag die Frau einen begütigenden, zurückhaltenden Einfluß auf ihn ausgeübt haben. Beethovens Mutter war eine jener sympathischen Frauengestalten, die schweres Leid still und wehrlos tragen, bis ihre Kräfte erschöpft sind und sie müde ins Grab sinken. Ihre resignierte Äußerung einer jüngeren Bekannten gegenüber: „Was ist Heiraten? Ein wenig Freud, aber nachher eine Kette von Leiden“ läßt darauf schließen, daß Maria Magdalena van Beethoven vieles erdulden mußte und schmerzlich darunter litt. Nicht nur seelischen Kummer, auch wirtschaftliche Not hatte sie zu tragen. Ihres Mannes Einkommen war gering, die Familie wurde immer zahlreicher. Dem 1769 geborenen Ludwig Maria, der im zartesten Alter starb, folgte als zweiter Sohn im Dezember 1770 Ludwig. Bis zum Jahr 1786 kamen noch fünf Kinder zur Welt, von denen aber nur die beiden Söhne Kaspar Anton Karl und Nikolaus Johann am Leben blieben.

In der Erinnerung des gereiften Beethoven umgab das Bild der Mutter stets ein verklärender Heiligenschein. Von ihr sprach er mit zärtlichster Verehrung — wohl in mitleidiger Erinnerung an das wenig beneidenswerte Los, das ihr an der Seite des gewalttätigen Vaters zuteil geworden war. Stand die Erscheinung der Mutter doch im Mittelpunkt der wenigen angenehmen Erlebnisse im väterlichen Hause. „Alljährlich am Magdalenentage wurde der Namens- und Geburtstag der Madame van Beethoven herrlich gefeiert. Dann wurden vom Tucksaal die Notenpulte herbeigebracht und in beide Zimmer nach der Straße rechts und links gesetzt und ein Baldachin auf das Zimmer gemacht, wo der Großvater Louis van Beethoven

im Portrait hing, mit schönen Verzierungen, Blumen, Lorbeerbäumchen und Laubwerk verfertigt. Am Abend vorher wurde Madame van Beethoven beizeiten gebeten, schlafen zu gehen. Bis 10 Uhr war alles in der Stille herbeigekommen und fertig. Nun fing das Stimmen an, dann wurde Madame van Beethoven aufgeweckt, mußte sich anziehen, und nun wurde sie unter den Baldachin auf einen schönen, verzierten Sessel geführt und hingesetzt. Nun fing eine herrliche Musik an, die erscholl in der ganzen Nachbarschaft. Alles, was sich zum Schlafen eingerichtet hatte, wurde munter und heiter. Nachdem die Musik geendigt, wurde aufgetischt, gegessen und getrunken, und wenn nun die Köpfe etwas toll wurden und Lust hatten zu tanzen, dann wurden, um im Hause keinen Lärm zu machen, die Schuhe ausgezogen und auf bloßen Strümpfen getanzt und das Ganze so beendigt und geschlossen."

Dies anmutige Geburtstagsidyll ist durch die Erzählung eines jüngeren Hausgenossen bekannt geworden. Es gewährt einen Einblick in das Beethovensche Familienleben, in dem fröhliche Feste mit unerquicklichen Szenen jäh wechselten. Eine gleichmäßig friedliche, auf sicherer Basis ruhende Häuslichkeit hat Beethoven nie genossen. Dem exaltierten Wesen des Vaters vermochte die begütigende Mutter auf die Dauer kein festes Gegengewicht zu bieten. Die Mühe des Haushalts, die Sorge um die vielen Kinder verhinderte ein tieferes Eingehen auf die Eigenart des einzelnen. Wir haben kein Zeugnis für das Bestehen eines innigeren Verhältnisses zwischen Magdalena van Beethoven und ihrem Ältesten — wie es wohl sonst gerade bei Müttern genialer Söhne anzutreffen ist. Ludwig hing an seiner stillen Mutter, weil er in ihr das Opfer der willkürlichen Tyrannei des Vaters erblickte. Es war eine aus innigem Mitleid geborene Kindesliebe — aber nicht mehr als eine solche. In Gefühlsdingen war er von Jugend auf der Mutter wie andern gegenüber scheu und verschlossen — und sie verstand es augenscheinlich ebensowenig wie die übrigen, seine Zurückhaltung zu überwinden, das Band zu lösen, das seine Zunge fesselte.

So wuchs Beethoven auf inmitten einer unruhigen, von wirtschaftlichen Sorgen und inneren Stürmen unablässig heimgesuchten

Häuslichkeit. Die wenigen Feste, die das trübe Alltagsleben unterbrachen, mögen später noch seltener geworden sein, als durch die zunehmende Trunksucht des Vaters immer düsterere Schatten auf das Beethovensche Heim geworfen wurden. Selbst das allmählich hervortretende Talent des Knaben erweckte unter solchen Umständen bei den nächsten Angehörigen nicht die reine, selbstlose Freude, die man erwarten möchte. Es wurde nur vom Standpunkt der Nutzbarmachung aus betrachtet.

Wann sich die ersten Regungen des jugendlichen Genius offenbarten, wissen wir nicht genau. „Seit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden“ schreibt der Dreizehnjährige in der schwülstig zeremoniellen, an den Kurfürsten gerichteten Dedikation seiner 1783 in Speyer erschienenen drei Klaviersonaten. Da aber sein Alter — um ihn recht jugendlich erscheinen zu lassen — vom Vater stets um zwei Jahre zu niedrig angegeben wurde, so läßt sich aus dem angeführten Zitat kein genauer Rückschluß auf den Beginn seiner Studien ziehen. Sicher ist, daß er schon im zarten Kindesalter vom Vater zu musikalischen Übungen angehalten wurde. Sicher ist auch, daß die lieblose Art des nur auf Ruhm und Gewinn spekulierenden Lehrers dem Kleinen die Freude an seinem Talent sehr verbitterte, daß er oft weinend vor dem Instrument stand, an das ihn das strenge Gebot des unnachsichtigen Vaters gebannt hatte. Johann van Beethovens Streben ging nur darauf aus, das Talent des Knaben für den Augenblick so einträglich wie möglich zu machen. Er, der durch seine Tätigkeit gebildeten Kreisen nahe genug stand, um den Wert einer umfassenden geistigen Kultur erkennen zu können, tat nichts, um seinem Kind die leicht erreichbaren Vorteile einer höheren Bildung zukommen zu lassen. Wahrscheinlich hat Ludwig van Beethoven nur kurze Zeit, etwa bis zu seinem elften Jahr, das Tirocinium — eine Art Vorschule für das Gymnasium — besucht und dort notdürftigen Unterricht in den Elementarfächern erhalten. Zuverlässige Nachrichten über seinen Schulbesuch fehlen. Auch über die Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten in den ersten Jahren liegen keine Berichte vor. Nur eine Konzertanzeige hat sich erhalten,

der zufolge der kleine Ludwig in Gemeinschaft mit einer älteren Schülerin seines Vaters unter dessen Führung am 26. März 1778 in Köln sich öffentlich hören ließ.

Es war seine erste Betätigung in größerem Kreis. Wir wissen nichts über das Programm, über den Erfolg des Abends, nichts über die weitere Beschäftigung des Knaben in der nächsten Zeit. Er war, trotz aller unleugbaren Kennzeichen großer Begabung, kein Phänomen von der wunderbaren Frühreife eines Mozart. Ohne tiefere Einsicht in sein Wesen drillte ihn der Vater, exerzierte mit ihm abwechselnd Klavier und Violine. Und als Johann merkte, daß seine Kenntnisse für den Unterricht des Sohnes nicht mehr ausreichten, begann ein Wechsel von Lehrern, der in seiner Planlosigkeit dem konfusen Erziehungssystem des Vaters ein beinahe noch schärferes Urteil spricht als die frühere Strenge. Persönliches Wohlwollen mag den alten Organisten van den Eeden, einen gleichalterigen Freund des Kapellmeisters Beethoven, bewogen haben, den kleinen Ludwig zu unterrichten. Eine tiefere Einwirkung auf seinen genialen Schüler läßt sich nicht nachweisen. Diesem gutmütigen, hochbetagten Mann folgte als Lehrer Tobias Friedrich Pfeiffer, ein jugendlicher Draufgänger und Allerweltskünstler, Freund Johanns van Beethovens, begabt und als Sänger, Schauspieler und Instrumentalist vielseitig tätig, dabei jederzeit zu tollen Streichen aufgelegt. Aus mehreren Städten hatte er seiner schlechten Aufführung wegen fliehen müssen, auch in Bonn sollte ihm kein besseres Schicksal zuteil werden. Seinen Liebhabereien nach war er der würdige Genosse Johanns, bei dem er wohnte, mit dem er zechte und dessen Sohn er unterrichtete. Auf eine Art freilich, die der Erziehungsmethode des Vaters an Roheit nichts nachgab. Gegen Mitternacht, wenn beide Männer von ihren Streifzügen durch die Wirtshäuser heimkehrten, wurde der Knabe geweckt. Weinend mußte er sich ermuntern und fertig machen — dann begann der Unterricht und dauerte oft bis zum Morgen.

So wurde unter den Augen des Vaters die Beschäftigung mit der Kunst zur Leidensquelle für Ludwig van Beethoven. Unter anderen Verhältnissen wäre Pfeiffer seinen Gaben und Kenntnissen

nach vielleicht kein schlechter Lehrer gewesen — wie die Dinge lagen, konnte das Resultat kaum ersprießlich sein. Pfeiffers Aufenthalt währte zudem nur ein Jahr, auch in Bonn wurde ihm der Boden unter den Füßen heiß. An seine Stelle trat zeitweilig ein anderer Hausgenosse, der junge talentierte Geiger Franz Georg Rovantini, der jedoch schon im Herbst 1781, 24 Jahre alt, starb. Man erzählt, daß Beethoven dann bei einem als Musiker vielgerühmten Franziskaner, Bruder Willibald Koch, Unterricht im Orgelspiel nahm, daß er sich noch mit verschiedenen anderen Organisten befreundete und aus ihrer Unterweisung Nutzen zog. Der Knabe mochte das Oberflächliche des bisherigen Unterrichts allmählich selbst empfinden. Je stärker der Genius sich in ihm regte, desto lähmender mußte das Unzureichende seiner Ausbildung ihm fühlbar werden. Der Schule war er ledig. Über die Wahl des Berufs konnte kein Zweifel herrschen. Jeder andere Weg war ihm versperrt — er mußte Musiker werden, ob er wollte oder nicht. Seine Stimme scheint nicht hervorragend gewesen zu sein, es wäre sonst schwer zu verstehen, warum man ihn nicht zum Gesangsdienst mit herangezogen hätte. Von den Instrumenten, die er beherrschte, versprach die Orgel ihm zunächst die größten Vorteile. Als Organist konnte er hoffen, am frühesten zur Selbständigkeit zu gelangen. Das mochte auch der Vater einsehen, dessen Sorgen um den Unterhalt der Seinigen sich mit dem fortwährenden Zuwachs der Familie gesteigert hatten. Mehr als je hoffte er auf eine baldige Unterstützung durch seinen Ältesten.

Zum Glück trat jetzt ein Mann in seinen Gesichtskreis, der als erster nach all den charakterschwachen Lehrern einen bestimmenden Einfluß auf den Knaben gewann und seine musikalische Erziehung endlich in feste Bahnen lenkte: Christian Gottlob Neefe. Er erkannte die bedeutende Begabung Ludwigs in ihrem vollen Umfang. Er wurde sein erster wirklicher Lehrer. Mit dem Beginn des Unterrichts bei Neefe schließt die Kindheitsepoche in Beethovens Leben, eine freudlose, nur spärlich von Sonnenblicken durchwärmte Zeit. Aus der Enge des Familienlebens wagt der etwa Elfjährige jetzt seine ersten Schritte hinaus ins Leben. Seine Blicke weiten

sich. Der Drang nach Unabhängigkeit, teils angeboren, teils durch die Erlebnisse im elterlichen Haus geweckt, stärkt sich und gewinnt bald Hoffnung auf Erfüllung.

Auf wessen Veranlassung Beethoven zu Neefe kam, wann der Unterricht begann, bis wann er währte — darüber ist ebensowenig bekannt wie über alle anderen persönlichen Verhältnisse Beethovens zu jener Zeit. Seit Oktober 1779 weilte Neefe in Bonn als Musikdirektor der aus der ehemaligen Seylerschen Truppe gebildeten Großmannschen Theatergesellschaft. Kurfürst Max Friedrich hatte sie unter Zusicherung einer namhaften Unterstützung nach Bonn berufen. Bestrebungen zugunsten eines deutschen Nationaltheaters machten sich damals allenthalben geltend — was man in Wien und Mannheim versucht hatte, wollte auch der Kurfürst von Köln einmal probieren. In der Großmannschen Gesellschaft fanden sich viele namhafte Künstler. Großmann selbst, auch Opitz galten als gute Schauspieler, und unter den weiblichen Mitgliedern ragte die jugendliche Friederike Flittner, spätere Unzelmann, als ein Talent von besonderen Gaben hervor. Die Künstler waren damals allgemein nicht nur zur Darstellung gesprochener Partien befähigt, sondern ebenso gewandt in der Aufführung leichterer Opern und Singspiele. Auch dem noch jugendlichen Musikdirektor Neefe ging ein vorteilhafter Ruf voran. Als Sohn eines Schneiders geboren, hatte er sich mit rastloser Energie aus den ärmlichsten Verhältnissen emporgearbeitet, zuerst Jura studiert und war dann in Leipzig Schüler des Singspielkomponisten und Thomaskantors Johann Adam Hiller geworden. Dank seiner Erfolge als Komponist sah er sich bald von den namhaftesten Theaterdirektoren seiner Zeit umworben, die ihn für ihre Truppe als Musikdirektor gewinnen wollten. Als er den Ruf nach Bonn annahm, mochte er heimlich auf eine lohnende Nebenbeschäftigung im Dienst des Kurfürsten rechnen. Seine Hoffnung erfüllte sich bald. Trotzdem er Calvinist war, erhielt er bereits im Februar 1781 die Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle schriftlich zugesichert. Ungefähr ein Jahr später starb der alte van den Eeden, und Neefe rückte in dessen Posten als Nachfolger ein. Aus

dieser Zeit stammen die ersten sicheren Nachrichten über den Unterricht Beethovens. Neefe erzählt, daß er im Juni 1782 während einer Reise der Theatergesellschaft nach Münster — dort weilte der Kurfürst — durch einen Vikar an der Orgel sich vertreten ließ. Dieser Vertreter war der jugendliche Beethoven. Durch solche Hilfsleistungen bezahlte er dem Lehrer sein Unterrichtshonorar.

Über die Art des Unterrichts spricht eine zweite Notiz Neefes. Sie erschien in Cramers Magazin am 2. März 1783. Neefe schreibt dort bei einer Betrachtung der Bonner Musikzustände: „Louis van Beethoven, Sohn des oben angeführten Tenoristen, ein Knabe von 11 Jahren und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt und um alles in einem zu sagen: er spielt größtenteils das wohltemperierte Klavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte), wird wissen, was das bedeutet. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Komposition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm fürs Klavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.“

Man hat in früheren Zeiten, ehe Thayers unermüdliche Forschungen einiges Licht in die unklaren und widerspruchsvollen Erzählungen über Beethovens Bonner Jugendjahre brachten, Neefes Anteil an Beethovens Erziehung unterschätzt. Nach allem, was wir jetzt wissen, kann Neefes Bedeutung für seinen Schüler kaum hoch genug angeschlagen werden. Verfügte er auch über kein umfassendes gelehrtes Wissen, so war er doch ein allen Situationen gewachsener Praktiker. Das Verhältnis ist leicht begreiflich — Lehrer und Schüler fühlten sich nicht nur durch Bande der Sympathie, sondern gleichzeitig auch aus Gründen äußerer Zweckmäßigkeit miteinander verbunden. Neefe, im Anfang der dreißiger Jahre stehend, eine elasti-

sche Natur, geistvoll und auf allen Gebieten der damaligen Bildung bewandert, faßte Interesse für den armen, hochbegabten Musikantenjungen. Mit mancherlei Geschäften überhäuft, fand er Gelegenheit, ideale und praktische Interessen zu vereinigen: er unterrichtete den Knaben und erzog ihn dadurch zu seinem Stellvertreter. Und Beethoven fand in Neefes Unterweisung alles, was er gerade brauchte — nicht nur einen Schulmeister, der ihm in pedantischer Zucht grammatikalische Regeln beibrachte, sondern auch einen geistig anregenden Gesellschafter, der ihn Kunst und Leben als Einheit erkennen lehrte. Zeigte sich Neefe als scharfer Kritiker den Kompositionsversuchen Beethovens gegenüber, so konnte seine nicht willkürlich tyrannische, sondern aus ernster Kunstanschauung erwachsene Strenge nur heilsam und bildend auf den durch verständnislose Lobsprüche verwöhnten jungen Künstler einwirken.

Es scheint, daß sich um diese Zeit überhaupt ein Wechsel in Beethovens Leben vorbereitete und daß neben Neefes Unterweisung noch andere günstige Einflüsse auf den durch das unruhige häusliche Leben scheu und verschlossen Gewordenen einzuwirken begannen. Im Anfang der achtziger Jahre, etwa 1782, wurde Beethoven mit einem jungen Studenten der Medizin, Franz Gerhard Wegeler, bekannt. Wegeler, selbst unmusikalisch, faßte warme Zuneigung zu dem fünf Jahre Jüngeren und führte ihn in die befreundete Familie von Breuning ein. Hier öffnete sich dem jungen Musiker zum erstenmal ein Umgangskreis, der ihm die fehlende häusliche Behaglichkeit ersetzte. Hier fühlte er sich heimisch, wußte sich geliebt und liebte wieder. Die Breunings waren vaterlos — das Haupt der Familie, Hofrat Emanuel von Breuning, hatte bei den Rettungsarbeiten eines großen Schloßbrandes im Jahr 1777 den Tod gefunden. Vier Kinder: Christoph, Eleonore, Stephan und Lenz, blieben der 28jährigen Witwe. Von ihnen war der älteste, Christoph, ein Jahr, der jüngste, Lenz, sieben Jahre jünger als Beethoven. Trotz dieses Altersunterschiedes entwickelte sich ein inniges Freundschaftsverhältnis zwischen den jungen Breunings und Beethoven. Er wurde ständiger Gast in der Familie, fühlte sich als Kind des Hauses und gewann zum erstenmal einen Einblick in die Sitten

eines bei aller Freiheit doch feinen und liebenswürdigen Kreises. Noch mehr — Frau von Breuning übte allmählich einen tiefgehenden Einfluß auf den Charakter des Heranwachsenden aus. Er, der die Schäden seiner Erziehung wohl erkannte, fand in ihrem Haus Gelegenheit, die Lücken seiner Bildung nach Möglichkeit zu ergänzen. Er wurde in zwanglos liebevoller Art auf manche Fehler seines Betragens hingewiesen, er lernte die störrische Persönlichkeit besser zu beherrschen, seinen Willen zu zügeln, sein Benehmen den Sitten der vornehmen Gesellschaft anzupassen. Es mögen Jahre darüber vergangen sein, ehe Beethovens Verhältnis zum Haus Breuning sich so innig gestaltete, wie es während seines ganzen Lebens blieb. Solange seine Mutter lebte, scheint der Verkehr noch nicht die späteren herzlichen Formen gehabt zu haben. Ohne Zweifel aber begann er bereits um diese Zeit. Sprechen doch alle Zeichen dafür, daß der Grund zu der Freundschaft mit Wegeler und Breunings gleichzeitig mit dem Anfang der ernsthaften künstlerischen Studien Beethovens gelegt wurde.

Sein Leben gestaltete sich jetzt sehr abwechslungsreich. Schon waren einige Kompositionen, darunter die dem Kurfürsten gewidmeten drei Klaviersonaten, im Druck erschienen. Neefes Beschäftigung wurde ausgedehnter. Man berief ihn im April 1783 zum Vertreter des beurlaubten Kapellmeisters Luchesi. Er mußte seinem jugendlichen Gehilfen nicht nur die Vertretung an der Orgel, sondern auch bei den Klavierproben am Theater anvertrauen. Da inzwischen Max Friedrich, zufrieden mit den Leistungen der Schauspieler, diese unter der Leitung der Frau Großmann ganz in seine Dienste genommen hatte, war Beethoven jetzt in doppelter Eigenschaft für den Kurfürsten tätig: als Hilfsorganist und Cembalist am Theater. Er faßte Mut und reichte im Februar 1784 ein Bittgesuch um die Anstellung als Adjunkt des Hoforganisten ein. Der Erfolg ist aus den vorhandenen Schriftstücken nicht klar zu ersehen. Fast scheint es, als ob man Beethoven, dessen Gesuch vom Oberhofmeister warm befürwortet wurde, nur die Aufnahme in die offizielle Liste der Hofmusiker gewährte. Die Bestimmung über sein Gehalt stand noch aus, sie sollte demnächst erfolgen — da, am 15. April 1784,

starb Max Friedrich, und alle Verhältnisse erhielten plötzlich ein anderes Aussehen. Die Theatergesellschaft wurde mit Gehalt für vier Wochen entlassen, Luchesi kehrte zurück, Neefe setzte sich wieder auf seine Orgelbank, und sein kurz vorher noch so stark in Anspruch genommener Gehilfe schien überflüssig zu sein.

Der neue Kurfürst, Maximilian Franz, der jüngste Sohn der Kaiserin Maria Theresia und Bruder des regierenden Kaisers Joseph II., war eifrig auf Ersparnisse bedacht. Die hohen Gehälter wurden zum Teil reduziert — Luchesi nahm sofort seinen Abschied. Auch Neefe wollte gehen, doch Max Franz wurde auf seinen Wert bald aufmerksam und hielt ihn durch Bewilligung der früheren Besoldung. Auch Beethoven blieb. Aus der damals aufgestellten Besoldungsliste erfahren wir die genaue Zusammensetzung der kurfürstlichen Kapelle. Sie bestand aus 35 Personen, unter denen sich außer dem Kapellmeister und den beiden Organisten Neefe und Beethoven 10 Vokalisten und 21 Instrumentalisten befanden, nämlich 8 Violinisten, 2 Bratschisten, 1 Violoncellist, 2 Kontrabassisten, 1 Flötist, 2 Klarinettisten, 2 Hornisten, 3 Fagottisten nebst dem Kalkanten. Die in diesem Verzeichnis merkwürdigerweise fehlenden Oboisten wurden im Januar 1785 angestellt. Als Gehalt Ludwig van Beethovens wird die Summe von 150 Gulden angesetzt. Seine Anstellung war also beschlossene Sache, und er hatte von jetzt ab ein zwar noch bescheidenes, immerhin sicheres und für seine Ansprüche zunächst genügendes Einkommen.

Mit Sorgen hatte man dem Regierungsantritt des neuen Herrschers entgegengesehen — bald zeigte es sich, daß ein Mann an die Spitze der Kur-Kölnischen Lande getreten war, der ein Wohltäter seiner Untertanen werden sollte. Ein aufgeklärter Fürst, trotz seiner hohen geistlichen Würde Andersgläubigen gegenüber von weitherzigster Duldsamkeit, verstand es Max Franz, seine Residenzstadt Bonn zum Mittelpunkt einer lebhaften geistigen Tätigkeit zu machen. Die Bonner Hochschule erhielt durch kaiserliches Dekret den Rang einer Universität. Schul- und Gerichtswesen wurden einer durchgreifenden Verbesserung unterzogen. Der Kurfürst ehrte die Wissenschaf-

ten aufs höchste und gab seiner Fürsorge für das Gedeihen der von ihm ins Leben gerufenen Anstalten stets deutlichen Ausdruck. Auch die Künste fanden in ihm einen wohlwollenden Beschützer. War er doch an dem kunstliebenden, besonders für Musik schwärmenden Wiener Hof aufgewachsen und hatte sich als Bratschist respektable Fertigkeit erworben. Anfangs freilich nötigten ihn die für seine ersten Regierungsjahre, der Schulden des Vorgängers wegen, proklamierten Sparsamkeitsprinzipien zu Einschränkungen. Das Theaterunternehmen Max Friedrichs, so sympathisch es dem jungen Habsburger war, blieb vorläufig aufgelöst. Sein Hauptinteresse wendete Max Franz zunächst der Instrumentalmusik zu, die unter seinem Schutz einen bedeutenden Aufschwung nahm und — nach dem Muster des kurfürstlichen Hofes — bald auch in den Privathäusern Bonns eifrig gepflegt wurde.

Es muß ein recht reges, frohes Treiben gewesen sein, das sich unter der Ägide des liebenswürdigen jungen Herrschers in Bonn entfaltete. Ein feiner geselliger Ton kam zur Geltung. Die Erinnerung an das kirchliche Regiment wurde zurückgedrängt durch die liberale Förderung aller geistigen Interessen. Auch Beethoven mag den wohltätigen Einfluß des neuen Geistes gespürt haben. Genaue Nachrichten fehlen zwar für die nächste Zeit. Beethoven mag seinen Unterricht bei Neefe weiter betrieben, daneben, um sich einen Zuschuß zu seinem Gehalt zu erwerben, selbst Lektionen erteilt haben. Außer seinen gelegentlichen Organistendiensten beschäftigten ihn wohl hauptsächlich eigene Kompositionen. Es kursieren so manche Anekdoten aus dieser Zeit, glaubwürdig verbürgt ist nur die eine, wonach er mit dem Sänger Heller eine Wette einging, ihn beim Vortrag der Lamentationen am Karfreitag durch kühne Modulationen „herauszuwerfen". Der mutwillige Streich gelang, und Beethoven kam, als der Kurfürst den Zusammenhang erfuhr, mit einem „gnädigen Verweis" davon. Daß Max Franz sich im übrigen für Beethoven sonderlich interessiert habe, ist nicht erwiesen

Auch das bemerkenswerteste Ereignis der nächsten Zeit — Beethovens Reise nach Wien im Frühjahr 1787 — scheint nicht vom Kurfürsten selbst veranlaßt und noch weniger durch seine pe-

kuniäre Beihilfe ermöglicht worden zu sein. Es schwebt über allen mit dieser Reise zusammenhängenden Fragen ein Dunkel, das auch die mühevollsten Forschungen noch nicht zu erhellen vermochten. Wir wissen nicht, woher Beethoven das Geld zur Reise nahm. Hatte er es sich selbst erspart? Wir wissen nicht, wann er Bonn verließ, wann er in Wien ankam, was er dort trieb. Es hat sich ein so üppiger Anekdotenkranz gerade um diesen ersten größeren Ausflug Beethovens gebildet, daß es doppelt nötig ist, auf unsere geringe Tatsachenkenntnis hinzuweisen. Zweifellos ist Beethoven mit Mozart in Berührung gekommen, doch wird auch diese Episode in den verschiedensten Formen erzählt, und Beethoven selbst hat sich, als Ries ihn später darüber befragte, sehr unklar ausgesprochen. Beethoven improvisierte vor dem Vielgefeierten, doch Mozart glaubte ein Paradestück zu hören und begnügte sich mit einigen kühl lobenden Redensarten. Unmutig und gereizt, bat Beethoven Mozart um ein Thema und entfaltete nun in seinen Phantasien eine so überraschende Originalität, daß Mozart den im Nebenzimmer versammelten Freunden erstaunt zurief: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen."

Vielleicht hätte sich zwischen beiden Genien doch noch ein inniges Verhältnis entwickelt, wenn Mozart Gelegenheit gegeben worden wäre, tiefere Einblicke in Beethovens Wesen zu tun. Doch das Schicksal trennte beide, nachdem sie sich kaum oberflächlich kennen gelernt hatten. Eilige Briefe des Vaters riefen Beethoven zurück nach Bonn. Die Mutter, schon lange lungenleidend, lag im Sterben. Anfang Juni verließ Beethoven Wien. In Augsburg mußte er sich Geld zur Weiterreise borgen. Niedergedrückt und kränkelnd kam er in Bonn an. Noch lebte die Mutter, doch waren ihre Tage gezählt. Am 17. Juli 1787 starb sie. Die Familie befand sich in der dürftigsten Lage. Ein großer Teil der elterlichen Habe wanderte zum Pfandleiher oder Trödler. Der Vater zeigte sich als haltloser Mann, zwei unmündige Knaben von 11 und 13 Jahren bedurften noch seiner Hilfe. Der geringe Verdienst des Ältesten reichte nicht aus, um den Mangel zu decken. In dieser Not trat der der Familie befreundete Geiger Franz Ries Beethoven hilfsbereit zur Seite. Dank

seiner Unterstützung wurden die dringendsten Ausgaben bestritten. Der ältere der Knaben, Karl, sollte Musiker werden. Der jüngere, Johann, kam als Lehrling in die Hofapotheke. Vater und Söhne wohnten weiterhin zusammen, eine Haushälterin führte die Wirtschaft, von den Einkünften Johanns und Ludwigs wurden die Ausgaben bestritten. Doch die Leidenschaft Johann van Beethovens nötigte seinen ältesten Sohn bald, zur Wahrung der eigenen und seiner Brüder Interessen gegen den Vater vorzugehen. Die noch erhaltene Antwort auf eine an den Kurfürsten gerichtete Bittschrift Ludwigs ordnet an, daß Johann vom Dienst suspendiert werden und in Zukunft nur noch die Hälfte seines Gehaltes ausbezahlt erhalten soll. Die andere Hälfte nebst einigen Nebeneinnahmen fiel Ludwig zwecks Erziehung der jüngeren Geschwister zu. Gleichzeitig wurde die Entfernung des Vaters aus Bonn verfügt. Doch blieb er auf seine Bitten in der Wohnung seiner Kinder — ein entmündigter, willenloser Schwächling, auf dessen traurige Lebensgeschichte kein versöhnender Strahl fällt.

Obschon diese förmliche, auch äußerlich anerkannte Übernahme des Familienregiments durch Ludwig van Beethoven sich erst im November 1789, also mehr als zwei Jahre nach dem Tod seiner Mutter ereignete, ist wohl anzunehmen, daß das häusliche Leben auch in der Zwischenzeit an Unannehmlichkeiten und Stürmen reich war. Bildete die schwere amtliche Maßregelung, die Beethoven im Interesse der Kinder gegen den Vater beantragen mußte, doch sicher nur das letzte Glied in der Kette tiefer Zerwürfnisse, die den Abstand zwischen Johann und seinen Söhnen stetig erweiterten und am Ende unüberbrückbar machten. Zu diesen familiären Kümmernissen trat bei Ludwig noch ein nagendes Gefühl der Unzufriedenheit mit sich selbst. Die Reise hatte keine Resultate gezeitigt, die den gebrachten Opfern auch nur annähernd entsprachen. Seine Gesundheit ließ zu wünschen übrig, so daß er, der noch im Wachstum Begriffene, an ein von der Mutter ererbtes Lungenleiden glaubte. Er fand keine ihn befriedigende Beschäftigung. Er fühlte, daß reichere Gaben in ihm schlummerten, als zur Erfüllung seiner bescheidenen Dienstverpflichtungen in Bonn erforderlich waren. Das drückende Bewußt-

sein, mit den hier zu Gebote stehenden Mitteln auf den bisher begangenen Wegen diese Gaben nicht ausreifen lassen zu können, erzeugte jene Melancholie, die besonders bei genialen Menschen im Entwicklungsstadium häufig anzutreffen ist, und über die auch der 17jährige Beethoven in seinen frühesten Briefen klagt. Mehr als je sehnte er sich jetzt nach teilnehmenden Freunden, nach einer Tätigkeit, die ihm Anregung bringen und sein Selbstvertrauen stärken konnte. Beides sollte er, früher als er glaubte, finden, und bald zeigte es sich, daß seine anfängliche Verdüsterung nach seiner Heimkehr aus Wien einer freudigen Stimmung wich. Die günstige Rückwirkung eines angenehmen gesellschaftlichen Umganges und einer reichhaltigeren Beschäftigung trat so auffallend hervor, daß Beethoven, trotz der trüben häuslichen Verhältnisse, gerade die nächsten in Bonn verlebten Jahre bis zu seiner zweiten endgültigen Abreise nach Wien später stets als die glücklichste Zeit seines Lebens betrachtete.

Zunächst wurde der Verkehr mit Breunings und Wegeler in erhöhtem Umfang wieder aufgenommen. Bildete früher die leidende Mutter noch einen Anziehungspunkt für das eigene Heim, so gab Beethoven sich jetzt rückhaltslos seinen Freunden hin. Oft wohnte er tagelang bei ihnen, unternahm mit ihnen größere Ausflüge in die schöne Umgebung der Rheinstadt, zu den Verwandten der Breunings. Überall fand er dieselbe verständnisinnige Teilnahme, dieselbe freundschaftliche Aufmunterung und Fürsorge, die ihm das Breuningsche Haus so wert machte. Seine Melancholie verwandelte sich bald in jugendlich sorglosen Frohsinn, den höchstens der Gedanke an eine der verhaßten Unterrichtsstunden, die er in vornehmen Häusern übernommen hatte, vorübergehend trübte. Wenn er nach dem bezeichnenden Ausdruck der Frau von Breuning seinen „Raptus“ bekam, mied er wohl auf kurze Zeit das gastfreie Haus am Markt und ließ seinem Unwillen die Zügel schießen. Doch immer wieder gelang es der bezwingenden Herzensgüte seiner mütterlichen Freundin, den störrischen, ungestümen Querkopf zu beruhigen. Von dieser Frau ging ein stiller Zauber aus, dem sich der sonst so Widerspen-

stige um so lieber hingab, als er die eigenen Schwächen und Fehler wohl erkannte, auch wenn es ihm nicht immer gelang, ihrer Herr zu werden.

Der Verkehr mit Breunings öffnete ihm eine Reihe nutzbringender und wertvoller gesellschaftlicher Verbindungen. Am wichtigsten für Beethovens ferneres Leben erwies sich die Bekanntschaft mit dem acht Jahre älteren Grafen Ferdinand Ernst Gabriel Waldstein. Er kam vermutlich als Freund des Kurfürsten 1784 nach Bonn. Waldstein wollte sich dem Hoch- und Deutschmeisterorden widmen, dessen Großmeister Max Franz war. Nach Ableistung seines Novizenjahres fand die feierliche Einkleidung im Juni 1788 statt. Von dieser Zeit an ist seine tätige Anteilnahme an dem Schicksal Beethovens unzweifelhaft. Wahrscheinlich aber wurde die Verbindung beider Männer durch Vermittelung der Breunings schon früher angebahnt, und Waldstein fand bereits seit längerer Zeit Gelegenheit, dem jungen Künstler Beweise seiner hochherzigen Gesinnung zu geben. Er förderte und ermunterte ihn nicht nur durch seine für den in sozialer Beziehung weit unter ihm stehenden Musiker ehrenvolle persönliche Freundschaft sowie durch das Geschenk eines Flügels. Auch viele heimliche Wohltaten und pekuniäre Unterstützungen, die man früher dem Kurfürsten zuschrieb, gingen von Waldstein aus und wurden, nur um die Empfindlichkeit Beethovens nicht zu verletzen, von dem zartsinnigen Geber als Gunstbeweise Max Franz' dargestellt. Waldstein war der erste und vielleicht uneigennützigste jener aristokratischen Protektoren, wie Beethoven sie später in Wien so reichlich fand. Mochte Waldstein als der Kenntnisreichere, an Alter und Erfahrung weit Überlegene, im Umgang auch vorläufig noch den Ton des väterlichen Beraters durchklingen lassen — sein ganzes Verhalten Beethoven gegenüber läßt doch erkennen, daß er sich wohl bewußt war, wie wenig alle Vorzüge der Geburt und der Weltkenntnis gegenüber der Macht dieses Genius bedeuteten.

Durch solchen Verkehr rückte Beethoven allmählich in eine achtunggebietendere Stellung ein. Gleichzeitig erhielten seine künstlerischen Triebe Gelegenheit zu mannigfaltigerer Betätigung. Im Jahr 1788 konnte Max Franz endlich daran denken, die Theater-

pläne seines Vorgängers wieder aufzunehmen. Die von ihm berufene Künstlerschar unterschied sich von dem früheren Ensemble dadurch, daß das Schwergewicht ihrer Leistungsfähigkeit nicht auf dem Gebiet des gesprochenen Schauspiels, sondern der Oper lag. Diesen veränderten künstlerischen Zielen mußte auch das Orchester angepaßt werden. An seine Spitze trat als Direktor der bisherige Konzertmeister Joseph Reicha, ein begabter und energischer Musiker, unter dessen straffer Disziplin die Leistungen des Bonner Orchesters einen bedeutenden Aufschwung nahmen. Die beiden Vettern Romberg — drei Jahre älter als Beethoven — hatte der Kurfürst in Münster entdeckt und führte sie seiner Kapelle zu. Auch der Neffe des Direktors, der 1770 geborene Anton Reicha, wurde nach Bonn berufen und erregte durch seine hohen musikalischen und geistigen Fähigkeiten Aufsehen unter der Musikerschar der Residenz. Ein nicht kleiner Kreis vielversprechender Talente fand sich in Bonn zusammen. Beethoven nahm unter ihnen durchaus keine überragende Stellung ein, er war nur einer unter vielen. Sein eigenes Schaffen gedieh rüstig unter diesen Anregungen. Neben manchen erst später in Wien veröffentlichten Werken komponierte er 1791 die Musik zu einem Ritterballett seines Freundes Waldstein. Doch sein Name wurde bei der Aufführung nicht genannt. Fast scheint es, als ob seine kompositorischen Fähigkeiten denen der anderen nicht gleich geachtet wurden und er sein Ansehen vorwiegend pianistischen Leistungen verdankte. Im Theaterorchester wirkte er als Bratschist. Wenn er hier auch keine Gelegenheit fand, sich persönlich hervorzutun, so lernte er doch die bedeutendsten Werke der Opern-, Singspiel- und Melodramenliteratur seiner Zeit kennen. Fast noch wichtiger war der Umstand, daß Beethoven aus eigener Anschauung mit den Grundelementen der Orchestertechnik vertraut wurde.

Es war eine treffliche Schule der praktischen Erfahrung, die Beethoven jetzt durchmachte. Kein Unterricht, kein noch so eifriges Studium hätte sie ihm ersetzen können. Vier Jahre lang währte dieser Orchesterkursus, währenddessen Beethoven Anregungen und Erfahrungen für sein ganzes zukünftiges Leben sammelte. Heiterer

Sonnenglanz lag über den Erlebnissen dieser Zeit. Harmlose Liebeleien, Umgang mit befreundeten Kollegen, Theater- und Kirchendienst boten mannigfaltige Abwechslung. Berühmte auswärtige Künstler versäumten nicht, auf der Durchreise Bonn zu berühren und sich dort hören zu lassen. Beethoven wurde dadurch nicht nur mit einigen der namhaftesten Sängerinnen seiner Zeit bekannt, er sah im Dezember 1790 auch Joseph Haydn, der gerade nach London reiste und in Bonn festlich empfangen wurde. Im Herbst des nächsten Jahres führte ein größerer Ausflug den Kurfürsten und seinen Hofstaat mit einem Teil der Kapelle, darunter auch Beethoven, zu Schiff den Rhein und Main aufwärts nach Mergentheim, wo Max Franz vom September bis Oktober 1791 ein Kapitel des Deutsch-Ordens abhielt. Alle Zauber jugendfroher Romantik knüpften sich in Beethovens Erinnerung an diese Reise. In Aschaffenburg traf er mit einem der damals berühmtesten Klavierspieler, Abbé Sterkel, zusammen, und seine Kunst feierte die ersten auswärtigen Triumphe. Nach der Rückkehr wurde das frühere Leben noch kurze Zeit fortgesetzt. Da kam Haydn im Juli 1792 auf der Rückreise von London zum zweitenmal durch Bonn. Man legte ihm eine Kantate des jugendlichen Beethoven vor. Die aus ihr sprechende große Begabung erregte Haydns Aufmerksamkeit. Ob damals schon bestimmte Verabredungen getroffen wurden, ist nicht bekannt, aber sicher fühlte Beethoven, daß seines Bleibens in Bonn nicht länger sein konnte. Er hatte gelernt, was hier zu lernen war, er hatte sich wenigstens in den letzten Jahren seiner Jugend freuen können. Seines Talentes war er jetzt sicher, die heimischen Nahrungsquellen waren erschöpft. Nun verlangte es ihn nach einem größeren Betätigungsfeld, schwereren Aufgaben, höheren Zielen. Mit unbeschränktem Urlaub für Studienzwecke und der Zusicherung einer Unterstützung reiste er Anfang November 1792 nach Wien. Plötzliche Veränderungen der politischen Lage mochten die Gewährung des Urlaubs begünstigt haben. Die französischen Okkupationsarmeen hatten die oberen Rheinufer erreicht und näherten sich Bonn. Der Kurfürst floh aus seiner Residenz. Nur auf kurze Zeit sollte das Städtchen sich noch einmal der Anwesenheit seines Herrschers er-

freuen. Im Frühjahr 1793 kehrte Max Franz unter dem Jubel seines Volkes zurück. Doch schon im Herbst 1794 mußte er zum zweitenmal fliehen — um seine Lande nie wieder zu sehen und wenige Jahre später, am 26. Juli 1801, in Hetzendorf bei Wien als Flüchtiger einsam zu sterben.

Am 10. November 1792 kam Beethoven nach abenteuerlicher Reise in Wien an. Hatten die politischen Begebenheiten auf die Gewährung seines Urlaubs günstig eingewirkt, so erwiesen sie sich seinen Finanzen keineswegs förderlich. Die erhoffte und zugesagte Unterstützung von 100 Dukaten schmolz auf den vierten Teil zusammen. Alles was ihm der Kurfürst unter den veränderten Verhältnissen sonst noch gewähren konnte, war die vorläufige Weiterzahlung des Gehalts. Ein neues Ereignis trat ein, das die Situation noch schwieriger gestaltete. Wenige Wochen nach Beethovens Abreise, am 18. Dezember, starb der Vater. Auf ein Bittgesuch hin wurde Beethoven allerdings die bisher für den Unterhalt der Brüder bewilligte Hälfte des väterlichen Einkommens weitergezahlt. Doch diese Vergünstigung währte nur kurze Zeit. Im ersten Quartal 1794 hörten die Zahlungen auf. Maximilian, der sein Kurfürstentum verloren sah, glaubte sich wenigstens noch sein Bistum Münster erhalten zu können. Sein Hofstaat wurde entsprechend verkleinert und Beethoven zwar nicht formell entlassen, doch „ohne Gehalt“ in der Liste weitergeführt. So sah er sich nach kurzer Anwesenheit in der Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation aller Unterstützungen beraubt, einzig auf die Hilfsquellen angewiesen, die er sich selbst zu erschließen vermochte.

Schon diese Vorkommnisse konnten in Beethoven keine sonderlich freudigen Gefühle auslösen. Doch harrten seiner noch unangenehme Erfahrungen anderer Art. Mit hohen Erwartungen, voller Hoffnungen und ehrlicher Lernbegier war er nach Wien gekommen, um endlich seinem Wissen den ersehnten Abschluß zu geben. Schwere Enttäuschungen mußte er erleben. Entsprach doch Art und Erfolg des Unterrichts bei Haydn keineswegs den Wünschen des Schülers. Der berühmte Meister stand der Individualität des Schülers verständ-

nislos gegenüber und lehrte die Grammatik der Musik keineswegs mit der peinlichen Genauigkeit, die Beethoven fordern zu müssen glaubte. Ohne Haydn seinen Unwillen merken zu lassen, gab Beethoven, sobald er darauf aufmerksam geworden war, daß Haydn Fehler übersehen hatte, sich in eine andere Schule. Zuerst wandte er sich heimlich an den Komponisten des „Dorfbarbiers", Johann Schenk, und dann, als Haydns zweite Reise nach England ihm keinen Zwang mehr auferlegte, an Johann Georg Albrechtsberger, den Kapellmeister des Stephansdomes, einen der gründlichsten und gelehrtesten Theoretiker des damaligen Wien. Daneben ging er auch bei dem findigen italienischen Opernkomponisten Salieri in die Lehre. Doch blieb dieser auf Gesangskomposition beschränkte Unterricht durchaus zwanglos und bildete nur eine Abwechslung gegenüber der strengen Arbeit unter Albrechtsbergers Leitung. Wir sind ziemlich genau darüber unterrichtet, welcher Art die damaligen Studien Beethovens waren. Nottebohm hat sie zusammengestellt und kritisch gesichtet. Sie reichen bis ungefähr zum April 1795 und umfassen die verschiedenen Disziplinen des Kontrapunktes, Kanons und der Fuge in etwas unregelmäßiger Reihenfolge. Viel Freude scheint weder Lehrer noch Schüler am Unterricht gehabt zu haben. Mehr als Liebe zur Sache mag beide ein gewisses Pflichtgefühl zusammengehalten haben. Albrechtsbergers spätere Äußerungen über Beethoven klingen ziemlich unwirsch, und Beethovens Gefühl für seinen Lehrer ist kaum über eine höflich kühle Bewunderung hinaus gediehen.

Stärkere Anregungen als die trockenen Übungen, die Beethoven emsig, aber widerwillig trieb, brachte ihm das musikalische Leben Wiens. Anfangs war er freilich den Verhältnissen und Menschen völlig fremd. Daß er außer bei dem strengen Kontrapunktisten noch bei einem Tanzmeister in die Lehre ging, zeigt, wie sehr es ihm darum zu tun war, sich auch in gesellschaftlicher Beziehung zu vervollkommnen. Waren doch die Gemächer des hohen Adels damals noch die einzigen Stätten, auf denen ausübende Künstler gedeihen konnten. Eine Öffentlichkeit im heutigen Sinn gab es nicht. Die Musikpflege lag fast ausschließlich in den Händen der reichen Aristokratie.

Diese tat allerdings in Wien sehr viel, um das Emporblühen der Kunst zu fördern. Privatkapellen aller Art, vom vielköpfigen Orchester bis herab zum einfachen Streichquartett oder zur Harmoniemusik standen in den Diensten der Vornehmen. Je nach Rang und Reichtum hielt sich jeder der Großen seine Hauskapelle, die ihm im Sommer auf seinen Schlössern die Langeweile vertreiben half und im Winter, wenn das gesellschaftliche Leben alles in Wien vereinigte, zur Repräsentation des Hauses beitrug. Ein Klavierspieler von dem Rang Beethovens konnte auf einem solchen, von hoher musikalischer Kultur durchtränkten Boden nicht lange unbemerkt bleiben. Ob ihm vielleicht eine Empfehlung Waldsteins zuerst die Tür zum Palast eines der Großen öffnete, ist unbekannt. Kaum aber eingetreten, wußte er sich Geltung zu verschaffen. Sein Aufstieg vollzog sich mit überraschender Schnelligkeit. Schon ein Jahr nach seiner Ankunft galt er fast unumstritten als der erste Klavierspieler Wiens. Seine gelegentlichen Konkurrenzen mit dem gewandten „Variationenschmied" Gelinek, dem gediegenen Mozartschüler Wölffl, dem Tremolo-Spezialisten Steibelt trugen nur dazu bei, seinen Ruf zu erhöhen. Mochte dieser oder jener ihm in der Technik nahekommen, ihn vielleicht in Einzelheiten übertreffen — im zauberhaften Schwung der Phantasien ließ er alle tief unter sich und offenbarte die bezwingende Größe seines schaffenden Genius. Überall huldigte man dem hinreißenden Improvisator, dem glänzenden a prima vista-Spieler. In den streng akademischen Soireen des Bach- und Händel-Verehrers van Swieten rief er dieselbe Bewunderung hervor wie in den modernen Konzerten der Lichnowsky, Liechtenstein, Browne, Schwarzenberg. Selbst die wenigen öffentlichen Konzertunternehmungen — ihre Zahl belief sich auf jährlich vier, sie fanden zu Wohltätigkeitszwecken statt — versicherten sich seiner Mitwirkung. Eine Reise, die er im Sommer 1796 unternahm, machte seinen Namen auch in Prag und Berlin bekannt. Ob er in Leipzig und Dresden öffentlich hervortrat, ist zweifelhaft. Die vornehmsten Aristokraten Österreichs zählten zu seinen Schülern, und für das hohe Selbstgefühl, für das sichere Vertrauen auf die Zukunft, das Beethoven damals hegte, spricht am besten die Tatsache, daß er bereits 1795

einer ehemaligen Bonner Kollegin, Magdalena Willmann, die als Sängerin gerade in Wien viel gefeiert wurde, einen Heiratsantrag stellte.

Tiefe seelische Krisen scheint die Ablehnung — Beethoven war seiner Freundin angeblich „zu häßlich“ — nicht hervorgerufen zu haben. Wir sehen Beethoven fortwährend mitten im lebhaftesten Strudel der Geselligkeit. Seine Briefe klingen fast übermütig. Er fühlt, daß sein Stern steigt, daß eine unabsehbare Triumphbahn vor ihm liegt. Äußere Sorgen kennt er nicht mehr. Er wohnt beim Fürsten Lichnowsky, empfängt von ihm ein vorläufiges Jahresgehalt von 600 Gulden, wird gehütet wie ein Kind des Hauses, hat zuweilen seinen „Raptus“, schafft sich in einem Anfall herrischer Laune ein Reitpferd an, das er bald wieder vergißt, bis ihn nach längerer Zeit der Bediente mit einer großen Futterrechnung überrascht, kurz — er spielt den großen Herrn und lebt unbekümmert in den Tag hinein. Bald sammelt sich ein gleichgesinnter Freundeskreis von musikliebenden Dilettanten und jüngeren Musikern um ihn: Zmeskall von Domanowecz, Hofkonzipist und tüchtiger Violoncellspieler, die Geiger Krumpholz, Häring und Eppinger, der Sänger und Schriftsteller Kiesewetter, der Mozartschüler Hummel, Schuppanzigh, der Führer des Lichnowskyschen Hausquartetts. Beethoven behandelt sie mit jovialer Herzlichkeit, doch klingt stets durch seine vertraulichsten Äußerungen ein Ton der Herablassung. Er beherrscht sie alle, auch wenn er sich noch so ungebunden gibt. Außer der innigen Zuneigung zu dem jungen Musiker und Theologen Karl Amenda erwächst keine hingebende rückhaltlose Freundschaft mehr, wie die mit seinen Bonner Bekannten, von denen als erster Wegeler eine Zeitlang in Wien wieder mit ihm zusammenkommt. Auch Reicha, Stephan und Lenz von Breuning stellen sich in der Hauptstadt ein. Neben ihnen die beiden Brüder Beethovens, für deren Unterkommen er Sorge trägt. Unter den Vornehmen findet er außer im Fürsten Karl Lichnowsky noch in dessen Bruder, dem kunstbegeisterten Grafen Moritz Lichnowsky, dem jovialen Freiherrn Ignaz von Gleichenstein und dem Grafen Franz Brunswick liebenswürdige und tätige Gönner. So nimmt sein Wiener Dasein eine angenehme harmonische Ent-

wicklung. Nur seine Anerkennung als Komponist stößt namentlich in den Kreisen der Fachleute zunächst auf heftige Widersprüche.

In Wien, dem musikalischen Weltmarkt der Zeit, war es für neue Erscheinungen auf kompositorischem Gebiet nicht leicht, Beachtung und Zustimmung zu finden. Noch zehrte man von dem reichen Erbe Mozarts, noch lebte Haydn in ungeschwächter Schaffenskraft. Daneben regten sich achtbare Talente, wie Salieri, Gyrowetz, Weigl, Eybler. Wenn auch nur zum Teil in Wien heimisch, hatten sie durch ihre längere Anwesenheit doch fester Fuß gefaßt als der aus der Fremde zugereiste Beethoven. Auch schmiegten sie sich dem Zeitgeschmack, den von Mozart und Haydn aufgestellten Mustern, willig an. Beethoven kam mit allerlei Neuerungen, Kühnheiten, gewaltsamen Erweiterungen des Überlieferten. Den Wienern fehlte der Sinn für die Notwendigkeit dieser eigenmächtigen Änderungen. Man verzieh sie wohl dem Virtuosen. Bei dem Überfluß an produktiven Kräften war man jedoch zu bequem, dem jungen Komponisten auf seine besonderen Wege zu folgen. Es dauerte lange, bis dieser Widerstand überwunden wurde, und es war sicherlich nicht nur Bescheidenheit, sondern auch Klugheit, die Beethoven veranlaßte, mit der Veröffentlichung seiner Kompositionen sich nicht zu übereilen. Nur eine Reihe von Klavier-Variationen gab er in Druck. Größere Werke ließ er erst längere Zeit in den Häusern der Adligen vortragen, bis die Hörer sich daran gewöhnt hatten und er einer hinlänglichen Zahl von Subskribenten sicher war. So kam es, daß sein offizielles opus 1, die drei dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Trios, erst 1795 erschienen. Dann aber folgten bald die übrigen, lange im Pult zurückgehaltenen Werke: die ersten Klaviersonaten, die Kompositionen für mehrere Instrumente gemischter Besetzung — darunter das von den Zeitgenossen viel bewunderte Septett — die ersten Quartette und die erste Symphonie.

Beethoven mochte allmählich merken, daß eine allgemeine, rückhaltlose Anerkennung, wie er sie als Klavierspieler davongetragen hatte, ihm als Komponisten nicht beschieden war. Je bestimmter

er das, was er schrieb, als notwendig empfand, je klarer er erkannte, daß die höchste Instanz zur Beurteilung und Bewertung seines Schaffens in ihm selber war, desto gleichgültiger ließen ihn die nach dem Hergebrachten urteilenden Stimmen der Tageskritik. Dem Rat wohlmeinender, ihm nahestehender Freunde verschloß er sich nicht. Gelegenheiten zur praktischen Erprobung seiner Werke boten sich ihm reichlich. Sie wurden von ihm emsig ausgenutzt. Jeden Freitag trat das Schuppanzighsche Quartett beim Fürsten Lichnowsky zusammen. Es bestand aus vier jungen Spielern, von denen noch keiner das 20. Jahr erreicht hatte. Ignaz Schuppanzigh, der Führer, war 1776, Nikolaus Kraft, der Violoncellist, 1778 geboren. Ihn vertrat häufig sein Vater Anton Kraft, während Fürst Lichnowsky den zweiten Violinisten Sina ablöste. Der Jüngste war der erst 1788 geborene Franz Weiß, in späteren Jahren der namhafteste Bratschist in Wien.

Mit diesen Spielern, die ihm stets zu Gebote standen, konnte Beethoven probieren und experimentieren nach Herzenslust. Als später der junge Verschwender Fürst Lobkowitz, der in zwanzig Jahren sein Vermögen vergeudete, das Quartett zum Stamm seines Orchesters erhob, fand Beethoven auch diesen vielköpfigen Apparat stets zu seinen Diensten bereit. Für die Klavierkompositionen war er selbst der kompetente Fachmann. Er hätte nicht erst des eifrigen Fürsten Lichnowsky bedurft, der sich Beethovens Werke mit vieler Mühe einübte, nur um ihm zu beweisen, wie unrecht die Tadler hätten, die seine Klavierkompositionen für unspielbar erklärten. Günstig für die Wirkung des Beethovenschen Schaffens auf das Publikum sprach die ständig zunehmende Bewerbung sämtlicher Wiener, später auch auswärtiger Verleger um das Eigentumsrecht an seinen Werken. Mochten die Zünftler halb aus Neid, halb aus Verständnislosigkeit den Kopf schütteln — alle Zeichen deuteten gegen sie. Ein Schöpferwille von höchster Originalität offenbarte sich. Der magische Zauber der neuen Werke umfing jeden, der sie näher kennenlernte, und das Rätselhafte daran reizte zu immer tieferem Eindringen.

Der Schaffenskreis erweiterte sich ständig. Vom Gebiet des rein

Instrumentalen dehnte er sich aus auf die Bühne. Der im Jahr 1800 erteilte Auftrag, die Ballettmusik für das Tanzpoem von Vigano „Die Geschöpfe des Prometheus" zu schreiben, brachte Beethoven die erste wichtige Berührung mit dem Theater. Daneben blühten bedeutsame Vokalschöpfungen auf. Der 1796 komponierten „Adelaide" folgte um 1800 das Oratorium „Christus am Ölberge", die zweite Symphonie wuchs heran, und von ferne winkte schon ein Opernantrag des findigen Emanuel Schikaneder. Immer strahlender stieg der Stern Beethovens auf, immer sieghafter brach seine Kunst sich Bahn. Der Dreißigjährige sah sich unmittelbar vor einer Höhe, wie nur wenige sie im Alter erreicht haben. Nichts schien ihn mehr davon zurückzuhalten, die äußerste Stufe zu erklimmen.

Da setzte die feindliche Gegenströmung ein. Was sie dem Künstler nicht mehr rauben konnte, das zerstörte sie dem Menschen. Im Heiligenstädter Testament hat Beethoven ein Dokument hinterlassen, das ein ergreifendes Bild seines damaligen Seelenlebens gibt. Es trägt das Datum des 6. Oktober 1802. Veranlaßt wurde es durch ein immer beängstigender hervortretendes Gehörleiden, durch die Furcht vor dem mit unheimlicher Geschwindigkeit nahenden Gespenst der Taubheit.

Die ersten Spuren dieser Krankheit weisen noch in die zweite Hälfte der neunziger Jahre zurück. Bald in stärkerem, bald in geringerem Maß machten sich vorübergehende Trübungen des Gehörs bemerkbar, ohne daß Ursache und Bedeutung dieser Symptome klar erkannt wurden. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts vermehrten sich die schlimmen Anzeichen. Beethoven konnte sich nicht länger darüber täuschen, daß ein langsam, aber ständig fortschreitendes Übel im Anzug war. Mit verzweifelter Kraft stemmte er sich gegen die Krankheit, suchte die Hilfe der Ärzte, hoffte auf die beruhigende Wirkung des Landaufenthaltes, auf die heilsamen Folgen stärkender Bäder. Alles vergebens. Ein Dämon unterwühlt seine Existenz. Machtlos steht er dabei, ohne Einhalt tun zu können. Preisgegeben der Tücke eines vernichtenden Schicksals, findet er keine Hilfe mehr. Eine Weltuntergangsstimmung überkommt ihn. Sein Stolz hält ihn nicht mehr aufrecht. Er bricht zusammen. Diese Krise

setzt gerade in einer Zeit frohester Schaffenslust ein. Nur der Glaube an die hohe Bestimmung seiner Persönlichkeit, an den unverlierbaren Wert der Kunst hilft ihm, den Gedanken der Selbstvernichtung zu überwinden.

Trotz der Schwere des erhaltenen Schicksalsschlages gab Beethoven sich nur für kurze Zeit völliger Niedergedrücktheit hin. Sein Wille zum Leben war zu mächtig, um sich auf die Dauer beugen zu lassen. Blieben ihm die Freuden irdischen Genießens versagt — das Glück des Schaffenden konnte ihm nicht geraubt werden. So rafft er sich auf und „greift dem Schicksal in den Rachen". Üppiger fast noch als zuvor blüht eine neue Reihe von Werken empor: Klavier- und Kammermusik verschiedener Gattungen entsteht, die Eroica wird entworfen, und 1803 bezieht er eine Wohnung im Theater an der Wien, um dort für Schikaneder eine Oper zu schreiben. Auch in seiner ausübenden Tätigkeit macht sich zunächst keine Lähmung bemerkbar. Mit dem Violinisten Bridgetower spielt er die soeben vollendete A-dur-Sonate, die später Rudolph Kreutzer gewidmet wurde. Dann gibt der Wettkampf mit Abt Vogler den Wienern Stoff zur Unterhaltung, zur Vergleichung beider Klaviermeister. Vogler war gleich Beethoven von Schikaneder zur Opernkomposition ausersehen. Beider Verträge wurden infolge eines Direktionswechsels hinfällig, doch erneuerte Baron Braun, der Nachfolger Schikaneders, das Abkommen mit Beethoven. Das Textbuch zur Leonore lag vor, ein Libretto, an dem Beethovens Phantasie Feuer fing. Bis mit den ersten und einzigen drei Aufführungen vom 20. bis 22. November 1805 jene endlose Reihe von Ärgernissen und Enttäuschungen begann, die gerade dieses Werk zum Schmerzenskind der Beethovenschen Muse machten. Unzulänglich besetzt, schlecht einstudiert, hinterließ die Oper mit ihren mannigfachen textlichen Schwächen nur matte Eindrücke. Die Hoffnung auf Erfolg war vereitelt, und auch die einige Monate später, am 29. März 1806 folgende Aufführung der im Winter vorgenommenen Umarbeitung verlief nicht wesentlich günstiger. Nach der einzigen Wiederholung dieser Vorstellung am 10. April 1806 forderte Beethoven infolge eines Zerwürfnisses mit

Baron Braun die Partitur zurück und löste damit selbst die Beziehungen zum Theater.

War er durch eine Verkettung widriger Umstände veranlaßt worden, als dramatischer Komponist vorzeitig vom Schauplatz abzutreten, so wandte er sich nun mit um so lebhafterem Eifer wieder dahin zurück, wo er sich als unumschränkter Herrscher fühlte, wo keine Zugeständnisse, keine Rücksichtnahmen erforderlich waren: in das Reich des Instrumentalen. Die Hochblüte seines Schaffens setzte ein. In wenigen Jahren entstanden kurz hintereinander die 4., 5., 6. Symphonie, die Coriolan-Ouverture, die Klaviersonaten op. 53, 54, 57, die Trios op. 70, die vom Fürsten Esterhazy in Auftrag gegebene C-dur-Messe — sie wurde am 13. September 1807 zum erstenmal in Eisenstadt aufgeführt — das Tripelkonzert op. 56, das G-dur-Konzert für Klavier op. 58, das Violin-Konzert op. 61, die Chorphantasie op. 80 und die Rasumowsky-Quartette op. 59. Die Entstehungsdaten dieser Werke lassen sich naturgemäß nur ungefähr angeben, denn zu manchen, wie zur C-moll-Symphonie, wurden die Skizzen weit früher entworfen und blieben jahrelang liegen, ehe sie zur Ausführung kamen.

Verschiedene kleinere Arbeiten liefen nebenher: Gesangskompositionen, Arrangements älterer Werke für Liebhaberzwecke, Bearbeitungen irischer, walisischer und schottischer Melodien, die der Verleger Thomson in Edinburg bei Beethoven bestellt hatte. Eine imposante Zusammenstellung des Neugeleisteten gewährte das große Konzert am 22. Dezember 1808, in dem nur Beethovensche Novitäten, unter ihnen die 5. und 6. Symphonie, die Chorphantasie, das G-dur-Konzert sowie das Gloria und Sanctus aus der C-dur-Messe, zur Aufführung kamen. Es war einer jener Höhepunkte, wo Beethoven die äußere Anerkennung weiterer Publikumsschichten zuteil wurde und er von diesen die Huldigung empfing, die seinen schöpferischen Taten gebührte.

Im Kreis seiner persönlichen Freunde und Gönner war manche Veränderung eingetreten. Mit dem Fürsten Lichnowsky hatte er sich entzweit, weil dieser ihn im Herbst 1806 auf seinem schlesischen Gut bei Troppau hatte zwingen wollen, französischen Offizieren vor-

zuspielen. Dagegen war er dem reichen russischen Gesandten und Kunstmäzen Grafen Rasumowsky näher getreten. In seinem Haus, wo jetzt die Lichnowskyschen Künstler lebenslänglich engagiert waren, setzte Beethoven die Quartettstudien fort — für ihn schrieb er die Werke 59. Manche anderen Beziehungen hatten sich noch angesponnen oder enger geknüpft. In der ungarischen Gräfin Erdödy fand er eine verständnisvolle Freundin, in der Baronin Ertmann, die lange Zeit für die begabteste Klavierdilettantin Wiens galt, eine mit seinen Intentionen aufs innigste vertraute Interpretin. Als seine „Dorothea Cäcilia" begrüßte er sie mit enthusiastischer Dankbarkeit. Durch die Freundschaft mit der von Augsburg nach Wien übergesiedelten Nanette Stein und ihrem Mann, Schillers Jugendgenossen Andreas Streicher, stand er mit den fähigsten Klavierfabrikanten seiner Zeit in enger Verbindung. In den Häusern der Ärzte Malfatti und Bertolini wurde er als Musiker wie als Mensch gleich hoch verehrt, und unter den engeren Kunstgenossen traten ihm die Klavierspielerin Marie Bigot, der Tenorist Röckel, der Kapellmeister Seyfried persönlich besonders nahe.

Nur eines blieb ihm trotz all der geschäftlich wie gesellschaftlich so überaus günstigen Verhältnisse noch versagt: das Bewußtsein, in ungebundener Freiheit, ohne Rücksicht auf Verleger- und Publikumsansprüche schaffen zu können — ein Wunsch, dessen Erfüllung ihm nur ein festes, dauerndes Einkommen gewährleisten konnte. Beethoven wurde älter, bedächtiger. Das Verlangen, eine regelmäßige, garantierte Einnahme zu empfangen, nicht auf Verleger- und Stundenhonorare angewiesen zu bleiben, regte sich immer stärker. Als im Frühjahr 1807 ein Konsortium hoher Adliger die Leitung des Hoftheaters übernahm, bot Beethoven sich unter Forderung eines festen Jahreseinkommens als Hauskomponist an. Die Antwort blieb aus, Beethovens Wunsch schien unerfüllbar zu sein. Da traf im Spätherbst 1808 ein Antrag des Königs Jérôme von Westfalen ein, der Beethoven als Kapellmeister an seinen Hof nach Kassel berief. Mannigfache Bedenken sprachen gegen die Annahme dieses Rufes: Beethovens zunehmende Schwerhörigkeit, das seiner Persönlichkeit wenig zusagende lockere Treiben an dem lustigen Kasseler

Hof, die Unsicherheit der politischen Verhältnisse. Doch das hohe Gehalt lockte. Beethoven schien willens, das Angebot anzunehmen. Jetzt endlich rührte es sich in der Wiener Aristokratie. Man wußte zu gut, was man an Beethoven besaß. Ohne Gegenwehr wollte man ihn nicht ziehen lassen. Drei Männer, dem hohen Adel angehörig, traten zusammen und boten Beethoven eine feste Pension, zahlbar so lange, bis er zu einer Anstellung gelangt wäre. „Sollte diese Anstellung unterbleiben und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall oder Alter verhindert sein, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Teilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge.“ Am 26. Februar 1809 wurde der Vertrag Beethoven übergeben. Gegen den Empfang von 4000 Gulden jährlich verpflichtete sich Beethoven, Wien oder eine andere Stadt Österreichs als ständigen Aufenthalt zu wählen und die Grenzen des Kaiserstaats ohne die Zustimmung seiner Protektoren nicht zu verlassen.

Von den drei Mäzenen: den Fürsten Kinsky und Lobkowitz sowie dem Erzherzog Rudolph stand der letztere Beethoven am nächsten. Als Klavierspieler und Komponist war er bereits seit Jahren Beethovens Schüler. Mehr als das — ein aufrichtiger, wohlmeinender Freund, der die edlen und großen Züge im Charakter seines Lehrers wohl kannte und zu würdigen wußte. Er war der einzige, dem gegenüber Beethoven ein überraschend devotes, gelegentlich zur Schmeichelei neigendes Benehmen zeigte. Die zwanglose, herzliche Art des Verkehrs zwischen dem Prinzen und Beethoven mochte diesem wohltun, ihm die Unterordnung erleichtern und ihn zuweilen seine Ergebenheit und Anhänglichkeit besonders auffällig beteuern lassen. Wußte er doch, daß der anspruchslose Erzherzog ihn nicht falsch verstehen und seinen Stolz nie verletzen würde. Vom Erzherzog Rudolph stammte vermutlich auch der Vorschlag, Beethoven durch eine Pension an Wien zu fesseln. Er war der einzige der drei Mäzene, der die von ihm garantierte Summe bis zu Beethovens Tod in voller Höhe auszahlte. An den Gaben der anderen beiden Gönner erlebte Beethoven wenig Freude. Lobkowitz wurde schon im September 1811 unter Kuratel gestellt, und seine Zahlungen

stockten mehrere Jahre hindurch. Kaum war ein Jahr seit Lobkowitz' Entmündigung vergangen, da starb Fürst Ferdinand Kinsky plötzlich infolge eines Sturzes vom Pferd. Auch hier mußte Beethoven erst mittels eines langwierigen Prozesses die Weiterzahlung seiner Rente erzwingen. Als er endlich 1815 in den Vollgenuß seines Jahresgehaltes wieder eintrat, betrug es nur noch 3400 Gulden Papiergeld = 1360 Gulden Silber, war demnach durch das zweimalige Finanzpatent auf weniger als die Hälfte des ursprünglichen Gehaltes zusammengeschmolzen. Von den Kasseler Einkünften wäre allerdings nicht einmal so viel übrig geblieben.

Peinigend und störend genug waren die unerquicklichen Geldstreitigkeiten. Sah Beethoven sich dadurch doch in die alte Lage zurückversetzt und auf Geschäfte mit Verlegern angewiesen. Unfruchtbare Zeiten folgten. Die Belagerung Wiens im Jahr 1809, während der Haydn starb, verminderte seine Schaffenslust. Allmählich lebte er wieder auf, und als Bettina von Arnim im Mai 1810 nach Wien kam, fand sie Beethoven voller Pläne und Entwürfe. Mit ihrer Fähigkeit intuitiven Eindringens erkannte sie die Geheimnisse seiner Künstlerseele, löste sie seine Zunge und empfing Mitteilungen von ihm, wie sie Beethoven kaum einem anderen Zeitgenossen früher oder später gemacht hat. Mag manches an der Form, in der Bettina Beethovens Aussprüche über seine Kunst und seine Persönlichkeit uns übermittelt hat, erfunden oder nachträglich hineinphantasiert sein, mögen die Originale der beiden angezweifelten ihrer drei Beethovenbriefe niemals existiert haben — unbestreitbar spricht aus ihnen Beethovens Geist in Bettinas Worten. Unzweifelhaft hat keiner der Mitlebenden tiefer hineingeschaut in die mystische Schaffensquelle des Genius, als die selbst so rätselhafte Sibylle der deutschen Romantik.

Vielleicht durch Bettinas Anregung, vielleicht auch aus eigenem Trieb näherte Beethoven sich jetzt mehr als zuvor der Literatur seiner Zeit und gewann dadurch neue Anregungen zur Liedkomposition. Mit Brentanos verkehrte er lebhaft. Dem Dichterkreis der Tiedge, Varnhagen, Rahel, Elise von der Recke, sowie der angeschwärmten Amalie Sebald trat er 1811 und 1812 in Teplitz näher.

Fast gleichzeitig traf er dort mit dem schon lange aus der Ferne verehrten Goethe zusammen. Sein Schaffen schritt unterdessen rüstig vorwärts. Einige bestellte Gelegenheitsarbeiten, wie die Musik zu Kotzebues Festspielen „Die Ruinen von Athen" und „König Stephan" nahmen ihn nur kurze Zeit in Anspruch. Daneben aber näherten sich große Instrumentalwerke ihrem Abschluß: das B-dur-Trio op. 97, die für den Geiger Rode und den Erzherzog Rudolph geschriebene Violin-Sonate op. 96 und die beiden vorletzten Symphonien. Novitäten waren also genug vorhanden, um ein ähnliches Konzert wie 1808 zu veranstalten. Doch alle Bemühungen, im Frühjahr 1813 einen geeigneten Saal zu erhalten, schlugen fehl. Verstimmt durch diese Schwierigkeiten, mehr noch durch die damals schwebenden Streitigkeiten mit den Verwaltern des Lobkowitzschen und Kinskyschen Vermögens, dachte Beethoven an eine Reise nach England. Der klug spekulierende Mechanikus Mälzel, der Erfinder des Metronoms und mehrerer kunstvoller Musikapparate, wollte mit Beethoven zusammen reisen, um durch den Reiz seiner Erfindungen und den Klang des Beethovenschen Namens das Publikum anzulocken. Der Plan schien erfolgverheißend. Mußte er auch einer schweren Erkrankung des Bruders Karl wegen aufgeschoben werden, so hielten Beethoven und Mälzel doch an der Idee fest. Vorher aber galt es, Geld für die notwendigen Auslagen zu beschaffen. Keiner von beiden besaß es. Der findige Mälzel indessen wußte Rat. Eben hatte Wellingtons Sieg bei Vittoria alle Welt in Begeisterung versetzt. Beethoven sollte eine große Schlachtmusik für Mälzels Panharmonikon schreiben. Das Spektakelstück mußte viel Geld bringen, wenn man es in Wien zum besten gab, und — der Reisevorschuß war gewonnen.

Beethoven mochte das Vorteilhafte dieses Vorschlages einsehen und so gab er sich dazu her, eine Schlachtmusik nach Mälzels Plänen für das Panharmonikon zu schreiben. Schließlich gefiel sie ihm so gut, daß er sie für Orchester instrumentierte und mit der A-dur-Symphonie zusammen aufführte. Am 8. Dezember 1813 fand das Konzert zu wohltätigen Zwecken statt. Alle namhaften Musiker Wiens wirkten mit: Spohr, Schuppanzigh, Romberg, Mayseder, sowie der berühmte Kontrabassist Dragonetti. Salieri dirigierte die

Musik hinter der Szene, Hummel und Meyerbeer bedienten die Pauken, Moscheles schlug die Becken, Beethoven leitete das Ganze. Ungeheurer Beifall lohnte diese Bemühungen. Beethoven war mit einem Schlage der Held des Tages. Was sieben Symphonien nicht vermocht hatten, das brachte eine Schlachtmusik zuwege. Die Lage gestaltete sich viel günstiger, als Beethoven gehofft hatte. Das Konzert wurde wiederholt — nicht einmal, sondern dreimal, mit immer wachsendem Erfolg. Beethoven dachte nicht mehr an die Reise nach England. Mälzel, der Urheber des Ganzen, sah sich um die Frucht seiner Bemühungen betrogen. Heimlich setzte er sich aus den Stimmen die Partitur zusammen, um das Werk auf eigene Faust aufzuführen. Beethoven protestierte. Er verklagte Mälzel wegen Entwendung der Partitur. Der aber verlangte die zugesagte Schlachtmusik für seine Walze. Der Prozeß schleppte sich durch einige Jahre hin, bis er 1817 durch einen Vergleich gütlich beendet wurde.

Beethovens Stellung war jetzt unerschütterlich. Einmal im Leben hatte er es verstanden, aktuell zu sein. Diese kluge Tat trug reiche Früchte. Man konnte nicht genug von ihm hören. Am Hoftheater erinnerten sich einige Benefizianten plötzlich der „Leonore". Sie wurde nochmals umgearbeitet, der Text von Treitschke revidiert. Am 23. Mai 1814 ging das Werk in Szene. Mit Jubel aufgenommen, wurde es mehrfach wiederholt und zur Eröffnungsvorstellung der Wintersaison bestimmt. Der Fürstenkongreß stand bevor. Alles strömte nach Wien. Einer der dorthin Pilgernden, Dr. Aloys Weißenbach, überreichte Beethoven ein Gedicht zur Begrüßung der hohen Gäste. Beethoven komponierte es eiligst. Am 29. November wurde die Cantate „Der glorreiche Augenblick" zusammen mit „Wellingtons Sieg" und der A-dur-Symphonie aufgeführt. Zweimal mußte das Konzert wiederholt werden. Daneben schrieb Beethoven die Musik für ein Karussell in der K. K. Reitschule und allerlei sonstige Kleinigkeiten. Die ernstere Muse kam nur mit der Namensfeier-Ouverture und der e-moll-Sonate op. 90 zu Wort. In den Salons drängte man sich um den Vielbegehrten. Die russische Kaiserin, für die er schnell eine Polonaise komponierte, empfing ihn in Audienz. Mit Geschenken reich bedacht, begleitete er in der Burg den Vortrag des Fidelio-

Kanons und der „Adelaide“ vor den versammelten Fürstlichkeiten. Nach England knüpfte er durch zwei ihm enthusiastisch ergebene englische Musiker, den Dirigenten Sir George Smart und den braven Pianisten Neate, der ihn besuchte, neue Geschäftsverbindungen an. Die Streitigkeiten mit den Erben Kinskys und mit Lobkowitz wurden im Frühjahr 1815 endlich zu seinen Gunsten beendet. Die Gesellschaft der Musikfreunde übertrug ihm die Komposition eines Oratoriums und zahlte ihm einen erheblichen Vorschuß, den er nie einlöste, da das Werk nicht zustande kam. Der Wiener Magistrat verlieh ihm „taxfrei“ das Bürgerrecht. Es war eine endlose Reihe von Erfolgen und Anerkennungen. Nicht zum Vorteil der Produktion. Die Komposition von Goethes „Meeresstille und glückliche Fahrt“, einige Lieder und Kanons sowie die Violoncellsonaten op. 102 waren die wenigen Arbeitsfrüchte des Jahres 1815. Aber Beethovens Lebensmut und Künstlerbewußtsein empfing dafür um so reichere Impulse.

Da starb am 15. November 1815 der Bruder Karl, nachdem er Ludwig zum Vormund seines jungen Sohnes eingesetzt hatte. Am 19. Januar des folgenden Jahres verpflichtete Beethoven sich durch feierlichen Handschlag zur Übernahme aller Vaterpflichten. Er konnte nicht wissen, welche verhängnisvolle Bedeutung dieser Handschlag für die zukünftige Gestaltung seines eigenen Lebens gewinnen sollte.

Beethovens Brüder haben von seinen Biographen keine schonende Behandlung erfahren. Ein einziger, Thayer, macht eine Ausnahme und versucht, auf Grund der von ihm erkundeten Tatsachen die Charaktere Karls und Johanns etwas anziehender zu schildern, ihr Verhalten dem großen Bruder gegenüber menschlich begreiflich zu machen. Allein sein Streben nach Unparteilichkeit, sein Wunsch, die im Lauf der Jahrzehnte tiefeingewurzelten Vorurteile wahrheitsgemäß zu korrigieren, verführt ihn gelegentlich zu Rückschlüssen, die die beiden jüngeren Beethoven in allzu günstigem Licht erscheinen lassen. Mögen die herkömmlichen Anschauungen in manchen Einzelheiten den Brüdern Unrecht tun — an der Tatsache, daß weder Karl noch Johann ihrem Bruder im geringsten geistig verwandt und seines

Namens würdig waren, können auch Thayers Bemühungen nichts ändern. Der Apotheker und der Kassierer waren die echten Söhne ihres Vaters, geistig ebenso unbedeutend wie er, ohne seine Anlagen zur Brutalität, dafür mit einem starken Zug ins Kleinliche, Würdelose, zuweilen Erbärmliche begabt. Mag Beethoven ihnen oft Unrecht getan haben, mögen viele der häßlichen Ereignisse, die man bisher Karl oder Johann zur Last legte, erst durch Ludwigs Heftigkeit, den sprunghaften Wechsel seiner Stimmungen, die unmotivierten Übergänge von schrankenloser Vertrauensseligkeit zu verletzendem Argwohn hervorgerufen oder verschärft worden sein — dadurch werden die Züge rücksichtsloser Habgier, niedrigen Eigennutzes in dem Betragen Karls oder Johanns im einzelnen vielleicht gemildert, aber sie bleiben doch, was sie waren: Kundgebungen durchaus minderwertiger Charaktere.

Beethoven empfand das wohl. Oft genug packte ihn ein heftiger Ekel vor dieser Verwandtschaft, der er sich so ganz unähnlich fühlte. Und doch trieb ihn die Stimme des Blutes immer wieder zu den Brüdern zurück. In selbstloser Herzensgüte suchte er ihnen zu helfen, zu nützen, sich über alles Störende hinwegzutäuschen. Bis ein neuer Zusammenprall erfolgte, der ihn wieder belehrte, wes Geistes Kinder sie waren. Daß diese beiden Männer nichts von dem Genie des älteren Bruders besaßen, war nicht ihre Schuld. Daß sie es nicht zu würdigen und brüderlich zu pflegen verstanden, kann man ihnen verzeihen. Aber daß sie Vorteile aller Art daraus zogen, ohne je eine Spur dankbarer Gesinnung zu bekunden, daß sie es ausnutzten und dem gutmütigen, liebevollen Geber nur verletzende Erbärmlichkeiten als Lohn boten — das war ein Mangel an Charakter, mit dem historische Klarstellungen nicht versöhnen können.

Bei dem Jüngeren, dem Apotheker Johann, traten diese Schäden am schärfsten hervor. Vielleicht weil er, der allmählich zum Wohlstand Gelangende, sich späterhin weniger bemühte, seine wahre Natur zu verleugnen. Vielleicht auch, weil er der minder Begabte war. Als er in späteren Jahren Besitzer des Gutes Gneixendorf geworden war und Ludwig eine Karte mit der Aufschrift: „Johann van Beet-

hoven, Gutsbesitzer" schickte, erhielt er die Antwort: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer". Eine Selbstcharakteristik beider Brüder, die den Unterschied zwischen ihnen treffend bezeichnet. Karl stand Ludwig persönlich näher. Er führte zuweilen die geschäftlichen Angelegenheiten, leistete gelegentlich musikalische Handlangerdienste bei der Herstellung von Arrangements, besaß auch Klugheit genug, um des Bruders Liebe zu erkennen, so wenig er sie zu erwidern vermochte. Das Vertrauen auf diese Liebe bewog ihn, Ludwig angesichts des nahenden Todes zum Vormund seines Kindes zu ernennen. Beethoven nahm das Vermächtnis mit einem Ernst auf, der eine völlige Umgestaltung seiner bisherigen Lebensführung bedingte. Er glaubte einen neuen Daseinszweck in der Erziehung des Knaben gefunden zu haben und brachte dieser Aufgabe nicht nur schwere persönliche Opfer — er gab sogar einen Teil seiner künstlerischen Ziele daran. Die Sorge um Karl zehrte unablässig an seinen Kräften, die Aufregungen um das Schicksal des Neffen untergruben seine Gesundheit, schwächten seine Schaffenskraft. Haushaltsschwierigkeiten, endlose, mit schweren seelischen Erregungen verbundene Prozeßverhandlungen, Kämpfe gegen kleinliche Intrigen verdrängten die künstlerischen Pläne. Und als endlich mittels unersetzlicher Kräftevergeudung die äußeren Hemmnisse beseitigt, die Widerstände gebrochen waren, da zeigte es sich, daß Beethovens Hoffnung trügerisch und der Einsatz, dessentwegen er alle Leiden auf sich genommen hatte, dieser Mühen unwert war.

Als Beethoven die Erziehung des Neffen übernahm, war Karl ein Kind von 9 Jahren. Gutartig, begabt — wenn auch nicht in dem Maß, wie Beethoven in seiner blinden Zärtlichkeit glaubte — hatte er in einer unordentlichen, von Zank erfüllten Häuslichkeit bisher wenig Gelegenheit und Anregung empfangen, seine Fähigkeiten zum Guten zu entwickeln. Beethoven erkannte bald, daß der Einfluß der lügenhaften und leichtfertigen Mutter für den Knaben nicht von Vorteil war. Auf die Beseitigung dieses Einflusses spitzte sich allmählich sein Erziehungsplan zu, und je mehr die „Königin der Nacht" durch Ränke aller Art diese Absicht zu durchkreuzen suchte, desto leidenschaftlicher, rücksichtsloser und härter wurde Beethoven

in der Befolgung seiner Absperrungsmaßregeln. Daß der Gegenstand des Streits, der kleine Karl, unter diesen Wirrnissen nicht recht gedeihen konnte, war eine natürliche Folge. Wo Beethoven ihn auch unterbrachte, ob er ihn einer Erziehungsanstalt überwies, ob er ihn zu sich in die eigene Häuslichkeit nahm — überall wußte die Mutter ihre Fäden anzuknüpfen, überall fand sie Mittel, Karl zeitweise an sich zu reißen. Sogar die Hilfe der Gerichte drohte zu versagen. Die Landrechte, die zuerst zugunsten Beethovens entschieden hatten, wiesen auf eine erneute Beschwerde hin die Klage ab, da Beethoven kein Adliger sei und daher der Gerichtsbarkeit des Magistrats unterstehe. Aufs tiefste verletzt, vor ein Forum von Bürgern verwiesen, sah Beethoven sich fast um alle Hoffnungen betrogen. Der Magistrat begünstigte die Mutter, Karl schien für Beethoven verloren. Da brachte endlich der Spruch des Appellationshofes das ersehnte Urteil: Beethoven wurde als Vormund bestätigt unter Ausschließung der Mutter. Karl war nun sein, und in der überströmenden Freude über diesen Spruch schienen alle vorangehenden Kümmernisse vergessen.

Bis zum 8. April 1820 hatten sich die Verhandlungen hingeschleppt. Es war ein teuer erkaufter Sieg. Das Jahr 1817 ging für die Kunst fast völlig verloren. Haushaltsfragen verdrängten die künstlerischen Probleme. Erst allmählich kamen diese wieder zur Geltung. Große Sonatenentwürfe reiften heran, Symphonieskizzen entstanden, und im Sommer 1818 gewann der Plan zu einer Messe für die 1820 bevorstehende Inthronisation des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz feste Gestalt. Über vier Jahre dauerte es, bis das Werk vollendet war. Erst am 19. März 1823 konnte Beethoven seinem hohen Schüler die fertige Partitur überreichen. Rechnet man Gelegenheitswerke, wie die Ouverture und den Schlußchor zur „Weihe des Hauses" — für die Eröffnung des Josephstädter Theaters geschrieben — die auf Bitten des Verlegers Diabelli geschaffenen Variationen über einen von Diabelli komponierten Walzer, die Triovariationen über das Thema des Possenkomponisten Müller „Ich bin der Schneider Kakadu" und kleinere Stücke, wie den Gratulationsmenuett ab, so bleiben als Hauptergebnisse der letzten Schaf-

fensjahre außer der 1824 vollendeten Neunten Symphonie die auf Bestellung des russischen Fürsten Galitzin geschaffenen und nach diesem genannten drei Quartette in Es-dur, a-moll und B-dur, sowie die darauffolgenden Quartette in cis-moll und F-dur zu nennen. Viele Entwürfe zu anderen Werken gelangten nicht über die ersten Skizzen hinaus, einige noch nicht einmal bis dahin. So die Bach-Ouverture, die Zehnte Symphonie, die cis-moll-Messe, die Oratorien „Sieg des Kreuzes", „Die Elemente", „Judith", „Saul", die Oper „Melusine" mit Grillparzers Text, ein Requiem, eine Sonate zu vier Händen. Wir sind über diese Pläne aus Beethovens letzten Jahren unterrichtet durch seine Konversationshefte — kleine Schreibbücher in Oktavformat, in die seine Besucher ihre Mitteilungen notieren mußten. Zu diesem Notbehelf griff Beethoven im Jahr 1819. War doch sein Gehör immer schlechter geworden, so daß das gesprochene Wort ihm meist unvernehmbar blieb. So sind uns wenigstens die Reden seiner Besucher aus den letzten acht Jahren seines Lebens teilweis erhalten geblieben, und wir empfangen aus diesen Heften ein Bild von der Art der Gespräche, die mit Beethoven geführt wurden. Sein Verkehr gestaltete sich lebhaft genug. Er war mittlerweile eine Sehenswürdigkeit Wiens geworden, die kein kunstbeflissener Fremder zu besuchen versäumte, wenn er durch eine Empfehlung sich Zutritt verschaffen konnte. Namentlich durchreisende Musiker sprachen häufig vor, brachten Partituren, plauderten Neuigkeiten aus und erhielten dem einsamen Tauben die Fühlung mit der Kunstwelt. Außer dem jungen Marschner und dem enthusiastischen Rellstab kam Weber, von Beethoven mit liebevoller Hochachtung empfangen, Friedrich Schneider und Friedrich Wieck, der zwölfjährige Liszt, der nicht sonderlich günstig aufgenommen wurde, Rossini, der Held des Tages, Ferdinand Hiller und Franz Lachner, der biedere Zelter, Rochlitz, der feine Beobachter. Alle brachten dem Genius ihren Huldigungsgruß dar. Gutmütig ließ er sich von ihnen unterhalten, fand auch gelegentlich im Verkehr mit lieben Kunstgenossen den übermütig burschikosen Ton, die frohsinnige Ungebundenheit seiner Jugendjahre wieder. Auch Schuberts Freund Anselm Hüttenbrenner fehlte nicht — ob Schubert selbst da war, wissen wir nicht. Nähere

Beziehungen zwischen ihm und Beethoven haben sicher nicht bestanden. Erst auf dem Sterbebett erkannte Beethoven, daß in diesem Schubert, der so lange unbeachtet neben ihm gelebt hatte und anderthalb Jahre nach ihm ins Grab sinken sollte, der „göttliche Funke“ lebe.

Hüttenbrenner kam aus Graz, als Bote der Frau Marie Pachler-Koschak, einer jener Frauen, die Beethoven künstlerisch und persönlich nahestanden und von ihm verehrt wurden, ohne daß dieses Gefühl die Grenzen einer freundschaftlich ernsten Sympathie überschritten hätte. Im persönlichen Umgangskreis Beethovens hatte sich vieles verändert. Von den alten Freunden waren einige gestorben, den getreuen Zmeskall fesselte Krankheit ans Zimmer, Schuppanzigh hielt sich mehrere Jahre lang in Rußland auf. Eine neue Generation war herangewachsen. Stephan von Breuning zählte zu den wenigen, mit denen Beethoven noch Jugenderinnerungen verbanden. Ein Zufall fügte es, daß beide Freunde sich während der letzten anderthalb Jahre vor Beethovens Tod wieder besonders nahekommen sollten.

Beethoven bezog im Oktober 1825 eine Wohnung im sogenannten Schwarzspanierhaus, Breunings wohnten in der nächsten Nachbarschaft. Ein reger Verkehr entspann sich bald. Stephans damals zwölfjähriger Sohn Gerhard, Beethovens „Ariel“ und „Hosenknopf“, hat später in seinem Buch „Aus dem Schwarzspanierhause“ anschauliche Schilderungen des damaligen Treibens aufbewahrt. Neben dem Jugendfreund scharte sich um Beethoven eine Gesellschaft jüngerer Männer, die mit seiner Musik schon aufgewachsen und durch ihren Zauber in seine Nähe gezogen worden waren. Unter ihnen standen Anton Schindler und Karl Holz dem Tondichter besonders nahe. Sie waren die Famuli Beethovens, die sich für die Ehre, in seiner Nähe weilen zu dürfen, durch allerlei geschäftliche Besorgungen dankbar erwiesen. In früheren Jahren war zeitweise dem Bruder Karl und dem jungen Buchhalter Franz Oliva, dem Beethoven die Klaviervariationen op. 76 widmete, die Rolle des geschäftlichen Beraters und Sekretärs zugefallen. Oliva verließ Wien 1820. Die Art seines persönlichen Verhältnisses zu Beethoven ist

nicht genau festzustellen, doch scheinen die einst engen freundschaftlichen Beziehungen schon eine Zeitlang vor Olivas Abreise an Intimität eingebüßt zu haben. An seine Stelle trat etwa vom Jahr 1819 ab Anton Schindler, eine tüchtige Durchschnittsnatur als Mensch und Musiker, Beethoven aufrichtig ergeben, doch zu unbedeutend, um jemals in ein wahrhaft freundschaftliches Verhältnis zu seinem verehrten Meister zu kommen. Viele wertvolle mündliche und schriftliche Erinnerungen sind uns durch seine Sorgfallt erhalten geblieben. Zu einer erschöpfenden Erkenntnis Beethovens vermochte Schindler indessen nicht durchzudringen. Seine Verdienste beschränken sich auf eine — nicht durchweg zuverlässige — Materialaufstapelung. Seine Eifersüchteleien konnten es auch nicht verhindern, daß allmählich ein anderer jugendlicher Bekannter sich an Beethoven herandrängte und Schindler in der persönlichen Wertschätzung des Meisters anscheinend den Rang ablief. Karl Holz, ein begabter, etwas phantastischer aber kluger Kopf, verstand es augenscheinlich besser als der trockene Schindler, auf die Eigentümlichkeiten Beethovens einzugehen, ihn gelegentlich aufzumuntern und anzuregen. Über Holz' Charakter sind wir nicht genau unterrichtet. Daß Schindler aber die Schilderungen allzu üppigen Wirtshauslebens, zu dem der flotte Holz den zerstreuungsbedürftigen Beethoven veranlaßt haben soll, aus persönlicher Mißgunst stark übertrieben hat, darf als sicher gelten.

Mit der Wiener Öffentlichkeit hatte Beethoven die Fühlung fast gänzlich verloren. Sein zunehmendes Gehörleiden verbot ihm jede ausübende Tätigkeit in größeren Zirkeln. Nur als Komponist sollte er noch einige Male öffentlich hervortreten. Auf die Kunde, daß die Erstaufführung der Neunten Symphonie und der Messe Berlin zugedacht sei, richtete eine große Anzahl Wiener Musikfreunde eine Adresse an Beethoven mit der Bitte, das beabsichtigte Konzert in seiner zweiten Heimatstadt zu veranstalten. Beethoven, innerlich bewegt durch die schönen Worte der Adresse, sagte zu. Die Neunte Symphonie und Teile der Messe bildeten die Hauptstücke des Programms. Doch gerade dieses Konzert vom 7. Mai 1824 sollte dem alternden Tondichter herbe Enttäuschungen bringen.

Nicht nur die endlosen Schwierigkeiten bei der Erlangung eines geeigneten Lokals und Orchesters stürzten ihn in störende Aufregungen und nötigten ihn zu zeitraubenden Unterhandlungen. Auch das pekuniäre Resultat war unerwartet niedrig. Nach Abzug aller Unkosten blieb ein Reingewinn von 420 Gulden. Das Ergebnis der Wiederholung war noch geringer, und nur die Garantie von 500 Gulden bewahrte Beethoven vor einem Verlust.

Erfreulicher war der künstlerische Erfolg, nur konnte Beethoven ihn nicht recht genießen. Eine der Sängerinnen mußte ihn erst herumdrehen, damit er den Jubel des Publikums wenigstens sehe. Hören konnte er ihn nicht mehr. Er hörte schon im November 1822 nichts, als er eine Fidelioprobe leitete und man ihn bitten mußte, den Taktstock niederzulegen, um Verwirrung zu verhüten. So schmerzlich ihn diese Ereignisse berührten — schlimmer noch war es, daß es nicht bei der einen Krankheit blieb. Fast alljährlich hatte er einen ernsthaften Angriff auf seine Gesundheit zu überstehen. Bald war es die Gelbsucht, bald Rheuma, bald ein hartnäckiges Augenleiden, bald eine Unterleibsentzündung. Das Gefährlichste aber wußte Beethoven nicht: daß die meisten dieser Krankheiten nur Vorboten eines langwierigen, tödlich wirkenden Leidens waren, der Leberzirrhose.

Auf seine Finanzverhältnisse wirkten die mannigfachen Unterbrechungen der Produktion naturgemäß sehr störend. Die Messe hatte zwar zehn Subskribenten gefunden, von denen jeder 50 Dukaten zahlte. Auch waren die Verlegerhonorare für die neuen Werke in Anbetracht der damaligen Verhältnisse hoch bemessen. Doch verteilten sich die Einnahmen auf zu große Zeiträume und gingen meist für die Bedürfnisse des Tages wieder auf. Während des Kongresses hatte Beethoven Ersparnisse gemacht, die in acht Bankaktien zu je 1000 Gulden angelegt waren. Diese hütete er als unantastbares Erbgut des Neffen. Zögernd nur entschloß er sich im Frühjahr 1823, als alle Hilfsquellen versagten, eine der Aktien zu verkaufen. Zur nochmaligen Verkleinerung des Erbteils war er nicht zu bewegen. Als ihn auf dem langwierigen letzten Krankenlager Nahrungssorgen überfielen, wandte er sich mit einem Unter-

stützungsgesuch an die Londoner Philharmonische Gesellschaft, um das seiner Meinung nach dem Neffen allein gehörende Kapital nicht angreifen zu müssen. Die zärtliche Liebe für Karl blieb bestehen, trotzdem dieser in den letzten Jahren dem Oheim schwere Kümmernisse bereitete. Seine von der Mutter ererbte Leichtfertigkeit hatte ihn auf abschüssige Bahnen geführt. Nach kurzem, flüchtig betriebenem Studium verließ er die Universität, um das Polytechnikum zu beziehen. Auch hier vermochte er sich nicht zu energischem Arbeiten aufzuraffen. Den für den Herbst 1826 bevorstehenden Prüfungen fühlte er sich nicht gewachsen. Die Furcht vor der Entdeckung heimlich gemachter Schulden, dazu die unablässigen Ermahnungen und Vorwürfe des Oheims peinigten ihn aufs äußerste — des Lebens überdrüssig, beschloß er, sein Dasein durch eigene Hand zu beendigen. Zwar mißlang der Versuch, nach kurzem Krankenlager konnte er seinem neuen Wunsch folgen und sich der militärischen Laufbahn zuwenden. Aber auf Beethoven hatte Karls Selbstmordversuch vernichtend gewirkt. Äußerlich hielt er sich noch aufrecht und unternahm im Spätherbst mit dem gesundenden Neffen einen Ausflug nach Gneixendorf bei Krems, dem Gut des Bruders Johann. Doch die Keime der Todeskrankheit trug er bereits in sich, und schwer leidend kehrte er Anfang Dezember nach Wien zurück. Vorboten der Wassersucht machten sich bemerkbar. Die Krankheitserscheinungen steigerten sich mit unheimlicher Geschwindigkeit, und wenn auch die Beethoven zuteil werdende ärztliche Behandlung keineswegs sämtliche Mittel der Wissenschaft erschöpfte, so lassen die Berichte doch vermuten, daß selbst unter günstigeren Verhältnissen dauernde Hilfe kaum möglich gewesen wäre. Eine letzte Freude gewährte ihm die Übersendung einer Spende von 100 Pfund Sterling durch die Londoner Philharmonische Gesellschaft. Nebst dem Geschenk des Broadwood-Flügels durch Thomas Broadwood, ein Mitglied der Firma, und der Übersendung einer Prachtausgabe der Händelschen Werke durch den Londoner Harfenfabrikanten Stumpff gehört die etwa zwei Wochen vor Beethovens Tod empfangene Geldsendung zu den großen Freuden, die ihm aus England kamen und die dazu beitrugen, seine

Sympathien für die englische Nation außerordentlich herzlich zu gestalten.

Im Frühjahr 1827 ging es unaufhaltsam abwärts. Vier Punktionen waren gemacht — da erkannten die Ärzte, daß ihre Kunst nichts mehr zu retten vermochte. Mit Bewußtsein sah Beethoven dem Tod ins Auge, ganz so heldenhaft, wie er schon 1802 geschrieben hatte: „Komme, wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen." Seine Geschäfte mit der Welt waren abgeschlossen. Mühsam, unter dem Beistand der nächsten Freunde, hatte er noch am 23. März das kurze Testament ausgefertigt, am 24. die letzte Unterschrift für den Vertrag mit Schott über das cis-moll-Quartett gegeben. Andächtig, voll gläubiger Hingebung empfing er die Sterbesakramente. Doch ein schweres Ringen stand ihm noch bevor. Der kraftvolle Körper wehrte sich krampfhaft gegen die auflösenden, zerstörenden Mächte. Vom Abend des 24. März an lag Beethoven schwer röchelnd und besinnungslos — ein erschütternder Anblick für die wenigen Freunde, die abwechselnd bei ihm wachten. Der Neffe war nicht unter ihnen. Er weilte in Iglau bei seinem Regiment. Zwei Tage lang währte der furchtbare Kampf, noch immer schien die Katastrophe sich hinauszuziehen. Schindler und Breuning waren, zermürbt von den qualvollen Erlebnissen, am Nachmittag des 26. März fortgegangen, um eine Grabstelle zu suchen. Anselm Hüttenbrenner stand allein am Totenbett, als während eines heftigen Gewitters der Sterbende plötzlich sich aufrichtete, die Hand drohend ballte und dann, zurücksinkend, seine Seele aushauchte.

Ludwig van Beethovens irdische Laufbahn war vollendet — wie der große Prophet des Alten Bundes fuhr er im feurigen Wagen gen Himmel.



Erstes Buch

Beethoven der Mensch

II

Aus seinen Lebenskreisen



Das Bestreben, die Persönlichkeiten bedeutender Menschen stets aus idealisierender Perspektive zu betrachten, hat allmählich eine Beethovenvorstellung geschaffen, die sich mit der Wirklichkeit nur noch in wenigen Punkten deckt. Man erzählt, Beethoven sei ein unpraktischer, mit den Grundsätzen der Lebensklugheit, mit den Formen des gesellschaftlichen Umgangs wenig vertrauter Mensch gewesen, der sich im Leben schwer zurechtgefunden habe. Einige Anekdoten gelten als Beweise für diese Auffassung. Der Hinweis auf Beethovens Taubheit vervollständigt die Zeichnung, und ohne Schwierigkeit ist das Bild des unerfahrenen, urteilslosen Beethoven fertig. Wie könnte auch ein Mensch, der sich in seinem Schaffen allem irdischen Treiben entfremdet, von den Geschäften des gemeinen Lebens, von der wahren Natur menschlicher Charaktere eine zutreffende Vorstellung haben? Er glaubt, die Welt ist so, wie er sie sich erträumt, und zieht sich schmerzlich berührt in sein Inneres zurück, sobald ihm die tägliche Erfahrung einen Streich spielt.

Die Ergebnisse der historischen Forschung führen zu wesentlich anderen Anschauungen. Manche wissenswerten Einzelheiten aus Beethovens Leben sind festgestellt, von Erdichtungen und willkürlichen Ausschmückungen gesäubert worden. Vergleicht man auf Grund der als wahr nachgewiesenen Tatsachen den vom Schimmer romantischer Sagen verklärten Beethoven mit dem Mann der Wirklichkeit, so ergibt sich die Notwendigkeit einschneidender Korrekturen. Es zeigt sich, daß wenige Musiker eine ähnlich klare und sachliche Auffassung der Außenwelt gehabt haben, daß Beethoven in der Beurteilung seiner Mitmenschen sich selten zum Guten, häufig zum Schlimmen irrte — gewiß kein Charakteristikum eines idealistischen Träumers. Seine Lebensführung, so seltsam sie auch zuweilen erscheinen mag, entspricht einer bewunderungswürdigen Zweckmäßigkeit und zeugt von einem scharfblickenden, alle realen Verhältnisse richtig und nüchtern beurteilenden Geist.

Gewiß war Beethoven nicht der Mann, der in den Geschäften des Alltags aufging. Seine Kunst stand ihm höher als die Interessen des Lebens. So mochte es vorkommen, daß er in der Ekstase des Schaffens zeitweilig die Wirklichkeit vergaß und nichts mehr von

der umgebenden Welt wußte. Wenn er in solchem Zustand seinen näheren Bekannten völlig erdenentrückt schien, wenn er sein Äußeres so weit vernachlässigte, daß er zur Zeit der Messekomposition einmal als Vagabund von der Polizei aufgegriffen und in festes Gewahrsam gebracht wurde, so zeugen solche Zustände wohl von der übermächtigen, durch nichts zu verdrängenden Gewalt seiner Inspiration — aber sie sind doch nur Ausnahmen. Sie geben kein Recht zu verallgemeinernden Rückschlüssen.

Besondere Sorgfalt für sein Äußeres war freilich niemals Beethovens Art. Schon als Kind fiel er durch unordentliche und unsaubere Kleidung auf. „Was tut das," erwiderte er, als man ihn tadelte, „wenn ich einmal ein Herr werde, dann wird mir das keiner mehr ansehen." Der Verkehr mit Breunings und ihren Kreisen mag bessernd auf ihn eingewirkt haben. Auch in der ersten Zeit des Wiener Aufenthalts scheint er sich den herrschenden gesellschaftlichen Ansprüchen gefügt zu haben. Es finden sich unter seinen damaligen Aufzeichnungen mehrfach Notizen über Ausgaben für elegante Garderobe. Der Unterricht beim Tanzmeister beweist, daß auch Beethoven einst den Grazien huldigte. Viel Gegenliebe hat er kaum gefunden. An seinem bärenhaft derben Wesen, seinen ungestümen, von heftigem Temperament erfüllten Bewegungen mußten alle Verfeinerungsbemühungen scheitern. Zerbrechliche Kostbarkeiten blieben bis an sein Lebensende vor ihm nicht sicher. Auch sein Streben nach Eleganz war weniger inneres Bedürfnis als vielmehr ein Zugeständnis, das Beethoven den Vornehmen machte, um Einlaß in ihre Salons zu erhalten. Sobald er seinen Zweck erreicht hatte, war er wieder der ungenierte Rheinländer, der seinem Temperament die Zügel schießen läßt und wenig danach fragt, ob seine Frisur richtig sitzt, ob sein saloppes Benehmen den offiziellen Vorschriften entspricht. Beim Fürsten Lichnowsky wohnt er und genießt alle Vorteile der Gastfreundschaft. Allein, die gemeinschaftliche Tafel ist ihm unbequem. „Nun soll ich", klagt er Wegeler, „täglich um halb vier zu Hause sein, mich etwas besser anziehen, für den Bart sorgen usw. — das halte ich nicht aus." Lieber lebt er auf seine Weise und speist im Wirtshaus. Zwang jeder Art ist ihm verhaßt.

Rücksichtnahmen widern ihn an, und übertriebene Höflichkeit reizt seinen Zorn fast noch mehr als hochmütiger Stolz. Die Hetzendorfer Villa des Barons Pronay, bei dem er während des Sommers 1823 weilt, verläßt er nach kurzer Zeit, nur um den devoten Respektbezeugungen des Besitzers zu entgehen. Gesellschaftliche Etikette verachtet er. Sein Künstlerstolz erhebt ihn darüber. Als er mit dem 1804 in Wien weilenden Prinzen Louis Ferdinand von Preußen zusammen eingeladen wird und seinen Platz nicht an der fürstlichen Tafel findet, fährt er unwirsch auf und verläßt das Haus. Er genießt die Genugtuung, daß kurz darauf der Prinz selbst ihn zu sich bittet und sich den Platz zwischen Beethoven und der Gastgeberin des vorangehenden Abends wählt.

Dieses übermächtige Selbstgefühl mußte naturgemäß um so stärker hervortreten, je mehr das Bewußtsein der Künstlerwürde sich in Beethoven stärkte. Die Vernachlässigung seines Äußeren nahm indessen nicht in regelmäßiger Steigerung zu. Nach Perioden völligen Außerachtlassens aller Rücksichten spürte Beethoven plötzlich wieder Neigung, den vornehmen Herrn zu spielen. Im allgemeinen erklärt sich dieser Wechsel aus seiner Schaffensweise. Hielt ihn eine große Arbeit gefesselt, so erfüllte sie ihn bis zum völligen Vergessen der Außenwelt und ihrer Ansprüche. War das Werk jedoch vollendet, dann kehrte Beethoven allmählich in die gewohnten Verhältnisse zurück, beschäftigte sich ernsthafter mit seiner Umgebung, fühlte sich wieder als Mensch unter Menschen, modernisierte sich in überraschend luxuriöser Weise und nahm den Verkehr mit der Welt wieder lebhaft auf.

Ein etwas seltsames Bild gab Beethoven freilich auch dann ab, wenn er sich nach den neuesten Regeln der Toilettenkunst zurechtgestutzt hatte. Befand er sich in Begleitung anderer, so erregten seine lebhaften Gestikulationen, seine rauhe, laute Sprache die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden. Strich er einsam durch die Straßen Wiens, um seinen gewohnten täglichen Spaziergang zu unternehmen, dann fiel das Groteske der sonderbaren Erscheinung auf. Lyser hat uns eine nach Gerhard von Breunings Zeugnis bis auf geringfügige Einzelheiten durchaus glaubwürdige, aus den letzten

Lebensjahren des Tondichters stammende Zeichnung des umherwandelnden Beethoven gegeben. Hastigen Schrittes eilt er durch die Straßen, die noch nicht mittelgroße stämmige Figur bekleidet mit modischen weißen Strümpfen und hellen Pantalons, gleichfarbiger Weste, kunstreich um die breiten Vatermörder geschlungenem weißen Halstuch, lose aufgestülptem Hut und langwallendem blauen Frack mit Messingknöpfen. Schwer beladen sind die Schöße dieses Rockes. Beim Gehen schlagen sie häufig nach außen — bergen sie doch ein umfangreiches Skizzenbuch in länglichem Quartformat, eines der Oktavkonversationshefte, einen dicken Zimmermannsblei, Hörrohre und sonstige Gebrauchsgegenstände. Die Hände auf dem Rücken zusammengelegt, den Oberkörper vornübergebeugt, das Haupt emporgerichtet, schießt Beethoven vorwärts. Plötzlich hemmt er die Schritte, zieht eines der Bücher aus der Tasche und fängt an, bald leiser, bald lauter vor sich hinbrummend und dabei gestikulierend, Notizen zu machen. Dann wird der Spaziergang fortgesetzt, und wenn Beethoven nicht gerade in den Himmel hinaufschaut, sondern das Auge der Erde zuwendet, so verzieht sich das Gesicht beim Anblick eines hübschen Mädchens auch wohl zu einem begehrlichen Schmunzeln.

Daß Beethoven kein Adonis war, berichten nicht nur die Zeitgenossen. Auch die von ihm erhaltenen Bilder lassen es erkennen. Sie sind in ziemlich großer Anzahl vorhanden, namentlich aus späteren Jahren, wo Beethovens zunehmende Berühmtheit Anlaß gab, ihn öfter zu porträtieren. Leider kann keines dieser Bilder als vollgültiger Ausdruck von Beethovens Persönlichkeit gelten. Die Kunst des Porträts war damals in Wien nur gering entwickelt, Beethoven außerdem ein viel zu ungeduldiges Modell, um einem Maler Gelegenheit zu eingehendem Studium zu geben. Aus der nicht unbeträchtlichen Menge von Beethovenbildnissen kommen daher die meisten für eine Erkenntnis seines Wesens heut kaum noch in Betracht. Weder Stielers idealisiertes, melancholisch ausdrucksvolles Porträt mit der Messe, noch die akademisch steife Zeichnung und Büste Dietrichs oder gar die gutgemeinten, aber dilettantischen Darstellungen Mählers sind als lebenswahre Beethovendarstellungen

anzusehen. Von dem noch aus Bonn stammenden Schattenriß des angeblich 16jährigen Beethoven wissen wir nicht ganz genau, ob er in Wirklichkeit Ludwig oder einen seiner Brüder vorstellen soll. Die Totenmaske ist wertlos, da Dannhauser sie erst abnehmen konnte, nachdem bereits die Schläfenknochen herausgesägt, Gesichtszüge und Schädelform also entstellt waren. So bleibt nur das Ölbild Schimons, Kloebers Lithographie und Höfels, nach Letronnes Zeichnung angefertigter Kupferstich, dazu die für Streichers Magazin modellierte Büste von Klein nebst der im Jahre 1812 dafür abgenommenen Gesichtsmaske. Diese gibt das getreueste Abbild des Beethovenschen Kopfes, mit dem durch Pockennarben linksseitig verkümmerten, muschelförmigen Kinn, den hervortretenden Backenknochen, dem breiten wulstigen Mund, der kurzen, dicken Nase und der prachtvoll gewölbten Stirn. Diese Herrscherstirn war wohl das einzige, was an dem Äußeren Beethovens Bewunderung erregen konnte. „Wie schön ist diese Stirn", rief einst eine Dame in einer Gesellschaft aus. „Nun wohl — so küssen Sie diese Stirn", antwortete der Künstler und beugte sein Haupt zu ihr herunter. Beethovens Schädel hat noch viele Jahre nach dem Tod des Meisters durch die Dicke der Außenwandungen Aufmerksamkeit erregt. Eine Rekonstruktion war indessen bei der Ausgrabung 1863 nicht mehr möglich. Hatten sich doch durch die Feuchtigkeit des Grabes die bei der Herausnahme der Schläfenbeine zersägten Knochen völlig verzogen.

Die äußeren Gesichtsformen sind durch die Maske in ungefähren Umrissen erhalten geblieben. Das Beste ist aber unwiederbringlich verloren gegangen: der faszinierende Blick des feurigen, in allen Ausdrucksschattierungen spielenden Auges. Eine wunderbare, erhabene Gewalt strahlte aus diesem leuchtenden Abgrund. Zumal wenn Beethoven, wie Rochlitz ihn schildert, in schöpferischer Begeisterung, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke blickte und, alle räumlichen Grenzen überfliegend, im Unendlichen ein Bild für die ihn durchströmenden Gedanken zu suchen schien. Dieses Auge mit der Skala vom erhabensten, weltentrückten bis zum trotzigen wilddrohenden Ausdruck auch nur in annähernder Lebens-

ähnlichkeit wiederzugeben, ist keinem Künstler gelungen. Den scharf fixierenden, beinahe stechenden Blick, mit dem Beethoven zuweilen den Besucher ausforschte, hat am sichersten wohl Letronne erfaßt, während Kloeber und Schimon mehr das träumerisch Visionäre, Leidensvolle, sehnsüchtig in unsichtbare Fernen Schweifende des Auges darzustellen suchten. Auch das dichte, leichtgewellte, meist wirr um das Haupt fließende Haar ist bei beiden ähnlich. Von dem sprühenden Licht aber, das einst unter den Brauen hervordrang, von dem Jupiterblick, aus dem ein niederzwingender, göttlicher Funke aufblitzte, ist der Nachwelt nur in den Erzählungen der Zeitgenossen ein matter Abglanz erhalten geblieben.

So muß die Phantasie helfen, uns die äußere Erscheinung Beethovens aus vereinzelten Andeutungen lebendig zu machen. Die muskulöse, derbknochige Persönlichkeit mit den lebhaften, in mulattenartiges Braun hinüberspielenden Gesichtsfarben war ein Bild urwüchsiger Kraft, ehe Krankheiten und seelische Kämpfe die Spuren unheilbarer Leiden in die Züge eingegraben hatten. Beethovens Lebensweise setzte eine kerngesunde, robuste Natur voraus. Jede Spur von Empfindlichkeit in äußeren Dingen fehlt. Der Hang zur Reinlichkeit ist nicht sonderlich scharf ausgeprägt, es gilt Beethoven gleich, ob er aus dem Fenster oder versehentlich in den Spiegel spuckt. Seine Nase erfreut sich in schwierigen Augenblicken einer gründlichen „Bearbeitung", und die penible Gattin Stephan von Breunings trägt eine begründete Scheu davor, Beethovens Einladung zum Mittagessen in seiner Wohnung anzunehmen. Er selbst vermißt die mangelnde Sauberkeit nicht. Er begießt sich morgens vom Kopf bis zu den Füßen mit Wasser, brummend, singend, heulend, komponierend. Dann setzt er sich entweder an den Schreibtisch oder es folgt, wie auch das Wetter sein mag, ein mehrstündiger Spaziergang ins Freie, der sich in Zeiten starker Produktivität oft bis zum Abend ausdehnt. Ist Beethoven im Sommer auf dem Land, so legt er sich träumend, in den Himmel starrend, an einem schattigen Plätzchen nieder. Oder er rennt schreiend und taktierend über die Felder, wie in Gneixendorf, wo ein Ochsengespann zum Entsetzen des braven Bauern vor der spukhaften Er-

scheinung die Flucht ergreift. Seine Ansprüche an die Tafel sind mäßig. Feinschmecker ist er nicht. „Wozu so viele Gerichte", fragt er Stumpff. „Der Mensch steht doch wenig über andere Tiere erhaben, wenn sein Hauptvergnügen sich auf die Tafel beschränkt." Ein Fisch gilt ihm als Leckerbissen. Oft beschenkt er seine Freunde mit der ihm selbst so kostbaren Delikatesse. Guten Wein schätzt er und bringt gelegentlich Bacchus reichliche Opfer, ohne sich indessen zu seinem willenlosen Sklaven zu machen.

Am üppigsten verfährt Beethoven bei der Wahl seiner Wohnungen. Auf die innere Einrichtung zwar legt er keinen Wert. Er beansprucht weder Eleganz noch Behaglichkeit — nur Raum, um sich nach Belieben ausbreiten zu können. Auch die Lage der Zimmer ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Die Aussicht muß schön und frei, der Weg ins Grüne nicht allzu weit sein und niemand darf ihm in die Fenster blicken. Diese Forderungen sind nicht leicht zu erfüllen, und so kommt es mehrfach vor, daß Beethoven nach kurzer Zeit die gemietete Wohnung wieder verläßt, zuweilen ohne rechtzeitig aufgesagt zu haben. Da er im Sommer regelmäßig nach einem der hübschen Orte in der Umgebung Wiens, nach Heiligenstadt, Hetzendorf, Mödling, Döbling oder Baden übersiedelt, so ist er manchmal Inhaber von drei Wohnungen — für seinen Etat eine nicht unerhebliche Belastung.

Die sommerlichen Übersiedelungen erklären sich weniger aus dem Bedürfnis nach körperlicher Erholung, arbeitete Beethoven doch während des Sommers meist emsiger als im Winter, wo er unter mancherlei äußeren Störungen häufig nur die in der schöneren Jahreszeit gefaßten Entwürfe ausführte. Beethovens Sehnsucht nach dem Land entsprang einem tiefwurzelnden Verlangen nach innerer Sammlung, nach ungehindertem Verkehr mit einer von den Schäden der Kultur noch wenig berührten Außenwelt. Seine Naturliebe kommt in seinem Schaffen mehrfach zum Ausdruck und hat den stärksten künstlerischen Ausklang in der Pastoralsymphonie gefunden. Die spätere Betrachtung dieses Werkes wird Gelegenheit geben, das besondere Verhältnis des Menschen

Beethoven zu den Erscheinungsformen der Natur näher zu charakterisieren. Daß ihm, dem inmitten einer reizvollen landschaftlichen Umgebung Aufgewachsenen, die Bewegung in der Natur Lebensbedürfnis war, geht aus zahlreichen mündlichen und schriftlichen Äußerungen hervor. Gleichzeitig aber lassen diese Aussprüche erkennen, daß Beethovens Forderungen an die malerischen Reize des Landschaftbildes bescheiden waren, daß er die Natur in erster Linie als befreienden Gegensatz zur Stadt, weniger als künstlerischen Eigenwert empfand. Das Losgelöstsein von Rücksichten aller Art, die Ruhe, die unbeschränkte Freiheit der persönlichen Bewegung — das waren für ihn die wesentlichen Vorzüge des Landlebens. Er empfand daher wenig Abwechslungsbedürfnis, und nur auf ärztliche Verordnung entschloß er sich, einige Male die nähere Umgebung Wiens zu verlassen und Teplitz, Karlsbad und Franzensbad aufzusuchen.

Auch zu größeren Kunstreisen ist Beethoven nie gekommen. Außer einem Ausflug, den er als Kind mit der Mutter nach Holland unternahm, war die Reise nach Prag und Berlin gegen Ende der neunziger Jahre die einzige größere Künstlerfahrt Beethovens. An Projekten fehlte es indessen keineswegs. Nicht nur die reichen Gewinn verheißende Englandreise wird im letzten Jahrzehnt seines Lebens immer wieder sorgsam erwogen. Auch nach Italien und Sizilien fühlt er sich gezogen, und das Verlangen nach einer abenteuer- und ehrenvollen Kunstreise bricht mehrfach hervor. Doch an den vielen Schwierigkeiten der praktischen Ausführung, nicht nur an Beethovens Unentschlossenheit, scheitern alle Pläne. Ein Reisebegleiter war bei der zunehmenden Schwerhörigkeit Beethovens nicht zu entbehren, die Kosten erhöhten sich dadurch beträchtlich, die Rentabilität des Unternehmens schien zweifelhaft. Gewöhnlich stellte sich zudem gerade im Augenblick des Entschlusses eine Erkrankung entweder Beethovens selbst oder des Bruders Karl oder des Neffen ein, so daß Beethoven in späteren Jahren, abgesehen von den sommerlichen Ausflügen, Wien nicht mehr verlassen hat.

So blieb er zeitlebens auf einen kleinen persönlichen Wirkungskreis beschränkt. Seinen Finanzen konnte diese Ordnung der Dinge nur förderlich sein. In der Tat darf von wirklicher Not in Beethovens Leben, sobald er in Wien festen Fuß gefaßt hat, keine Rede sein. Die Rente gewährte ihm zwar kein ausreichendes Auskommen, wohl aber eine wertvolle Unterstützung. Den Verlegern konnte er Preise nach seinem Belieben diktieren, und wenn wirklich die Einnahmen infolge von Krankheiten oder unfruchtbaren Schaffenszeiten spärlicher flossen, so blieb ihm als Rückhalt immer noch das aus den Überschüssen der Kongreßzeit gesparte Kapital von 8000 Gulden. Da Beethoven jedoch schriftlich und mündlich häufig über seine wirtschaftliche Lage klagte, hat man seinen Worten meist mehr Glauben geschenkt als den nachweisbaren Tatsachen. In Wirklichkeit ist Beethovens Verhalten in Geldfragen einer der angreifbaren Punkte in seinem Charakter und keineswegs dazu angetan, ihn in vorteilhaftem Licht erscheinen zu lassen. Gewiß überschätzte er den Wert des Geldes ebensowenig wie jeder geniale Mensch, dessen Interessen vorwiegend in idealen Gebieten wurzeln. Um pekuniärer Vorteile willen hätte er nie einen Verrat an seiner Kunst begangen. Doch legt er in Geldfragen zuweilen eine Skrupellosigkeit an den Tag, die sich nicht mit beschönigenden Redensarten rechtfertigen läßt. Daß er beim Verkauf seiner Werke so vorteilhaft wie möglich abzuschließen suchte, war zweifellos sein gutes Recht. In der darauf bezüglichen Korrespondenz zeigt er sich als praktischer Rechner, der mit Zahlen vortrefflich Bescheid weiß und günstige Konjunkturen gewandt auszunutzen versteht. Die Vorstellung von dem geschäftlich unerfahrenen Beethoven, der von allen Seiten übervorteilt wird, gehört ins Gebiet der Fabel. Beethoven ist im Gegenteil einer der ersten Musiker, der den Verlegern gegenüber seine Selbständigkeit behauptet und aus seinem Schaffen den erzielbar höchsten Gewinn schöpft. Doch begnügt Beethoven sich nicht immer mit der Wahrung sachlich berechtigter Ansprüche. Er wird nicht selten wortbrüchig, gibt Zusagen und macht sie wieder rückgängig, sobald andere Anerbietungen an ihn herantreten, empfängt Vorschüsse auf Werke, die er nicht liefert, erweckt aus eigennützigen

Motiven Hoffnungen, deren Unerfüllbarkeit ihm wohlbekannt ist. Es gibt kein unerfreulicheres Bild als das Wettrennen der Verleger nach der Großen Messe, die Beethoven fast gleichzeitig sechs Firmen verspricht, um sie schließlich einer siebenten zu übergeben. Und das vom Sterbelager aus nach London gesandte, in den beweglichsten Worten abgefaßte Unterstützungsgesuch war eine bewußte Entstellung des Sachverhaltes, die dadurch nicht entschuldbar wird, daß Beethoven sie aus Liebe zu dem Neffen aussprach.

Es fehlt gegenüber diesen Schattenseiten in Beethovens Charakter nicht an Zügen hochherzigen Edelmutes. Daß er der Mutter seines Karl, trotz aller durch sie erlittenen Kränkungen, trotz des berechtigten Abscheus, den er vor ihr hegte, Unterstützung angedeihen ließ, als sie sich in Not befand, ist ein Beweis für die ihm innewohnende hilfsbereite Güte. Auch der selbstlose Eifer, mit dem er bestrebt ist, den Grazer Ursulinerinnen durch Überlassung seiner Werke Wohltaten zu überweisen, zeugt von aufrichtiger Hingabe an einen guten Zweck. Der Briefwechsel mit dem Hofrat Varena, der diese Episode behandelt, ist eines der schönsten Denkmäler des Menschen Beethoven. Seine Hand war stets willig zum Geben, doch ebenso bereit zum Nehmen — ein Umstand, der häufig übersehen oder mit Stillschweigen übergangen wird. Selbst auf den persönlichen Verkehr wirkt er störend ein. Den Brüdern wie den nächsten Freunden gegenüber zeigt sich Beethoven in der Behandlung pekuniärer Fragen oft in ungünstigem Licht. Es ist gewiß eine der häßlichsten Szenen in seinem Leben, wie er, verstimmt durch die niedrige Einnahme des Konzertes vom 7. Mai 1824, bei dem kurz darauf für seine intimen Freunde gegebenen Essen diese durch verletzende, von Argwohn erfüllte Äußerungen dermaßen schmäht, daß sie, die ihm in allen vorangehenden Schwierigkeiten treu beratend zur Seite standen, sich still erheben und ihn mit dem Neffen allein lassen. Mag die zunehmende Taubheit Beethovens Neigung zum Mißtrauen verstärkt haben — vorhanden war sie stets und beruhte im Grunde auf einer Charakterschwäche, die ihn verleitete, die Schuld an unangenehmen Erlebnissen immer anderen zuzuschieben. Ebenso wie er keine Freude allein genießen mochte,

brauchte er stets Menschen, an denen er seinen Unmut auslassen konnte. Wer ihm dann zufällig in den Weg kam, mußte herhalten. Kein Gebot der Höflichkeit, keine Forderung des Zartgefühls zwang Beethoven zur Selbstbeherrschung.

Es war keine leichte Aufgabe, Beethovens Freund zu sein. Nur das Bewußtsein, einem großen, im Kern seines Wesens durchaus edlen Künstler zu dienen, konnte die ihm Nahestehenden für viele ungerechte Kränkungen entschädigen. Die Dienstbarkeit war für Beethoven entscheidend bei der Auswahl seiner Umgebung. Zweierlei verlangte er: zerstreuende Unterhaltung und Unterstützung in den ihm lästigen Geschäften des äußeren Lebens. „Ich muß jemand Vertrauten an meiner Seite haben, soll mir das gemeine Leben nicht zur Last werden", schreibt er an Brunswick. Ein sicherer Instinkt ließ ihn stets die geeigneten Persönlichkeiten finden. Er schätzt sie meist richtig ein und bewertet ihre Charaktere nicht höher, als sie es verdienen. Eben darum greift er zuweilen in ihrer Behandlung fehl durch allzu schroffes Hervorkehren seiner Überlegenheit. Mutwillig verletzt er ihre kleinen, ihm wohlbekannten Schwächen und stößt manchen von sich, der ihm gern weiter gefolgt wäre.

Freunde im vollen Sinn des Wortes, künstlerisch verständnisvolle, geistig ebenbürtige Genossen hat Beethoven nie besessen. Einen Bund, wie der zwischen Goethe und Schiller war, konnte Beethoven mit niemandem schließen. Wo hätte er, der auf einsamer Höhe Thronende, den Musiker finden sollen, der ihm die Hand reichen durfte? Und wenn es ihm gelungen wäre, wenn er vielleicht in dem jungen, unscheinbaren Franz Schubert einen Sproß des großen Künstlergeschlechts entdeckt hätte, dem er selbst entstammte — hätte ihnen nicht gerade das Mittel gegenseitigen Gedankenaustausches: die Sprache, gefehlt? Beethoven beherrschte das Wort nur unvollkommen. Seine in Briefen und Tagebüchern verstreut auftauchenden Bemerkungen über seine Kunst, so tief sie gedacht sind, so überraschend scharfe Schlaglichter sie werfen, tragen durchaus impressionistische Züge und sind der Sprache mühsam abgerungen. Die hellseherische Kraft einer anschmiegsamen Natur

wie Bettina mochte mit der Flamme eigener Phantasie hinunterleuchten in die Abgründe Beethovenschen Empfindens und Denkens und das, was sie erschaut, im Spiegel des eigenen Wesens wiedererkennen. Für eine anregende, befruchtende Wechselwirkung aber von Geist zu Geist war Beethoven nicht geschaffen. Seine Quellen lagen in den Tiefen der eigenen Persönlichkeit. Seine Impulse waren viel zu lebhaft und eigenwillig, um sich von außen beeinflussen zu lassen. Eine absolutistische Natur, zum Alleinherrscher geboren, duldete er keinen Gott neben sich.

So wird seine Freundschaft auf die menschliche Seite seines Wesens begrenzt. Die Zahl derer, denen er sich hier rückhaltlos offenbart, ist verschwindend klein und beschränkt sich auf die in früher Jugend geschlossenen Bekanntschaften. Breunings und Wegeler — das sind die Freunde vom Rhein, denen sein Herz stets in warmer, teilnehmender Liebe entgegenschlägt. Ihnen gesellt sich in den ersten Jahren des Wiener Aufenthalts noch der junge Theologe Amenda zu. Auch wenn lange zeitliche Trennungen im Verkehr eintreten, auch wenn gelegentliche Verstimmungen das Band zu lockern oder gar zu zerreißen drohen, finden sich ihre Seelen immer wieder, und gerade nach den häufig durch eigene Schuld herbeigeführten Zerwürfnissen offenbart Beethoven die anziehendsten Eigenschaften seines Charakters. Er findet dann Worte von ergreifender Zartheit, und das Hohelied einer reinen, auf innigste gegenseitige Sympathie gegründeten Freundschaft ertönt mit dichterischer Beredsamkeit aus seinem Mund.

Weit getrennt von diesen wahrhaft geliebten Jugendgenossen stehen die Wiener Freunde. Jenen tritt Beethoven mit rückhaltloser Zärtlichkeit entgegen, auf diese sieht er von oben herab, aber er benutzt sie. Er bemüht sich, ihre Fehler zu übersehen. „Gegen alle Menschen äußerlich nie die Verachtung merken lassen, die sie verdienen, denn man kann nicht wissen, wozu man sie braucht“ notiert er sich 1814 im Tagebuch. Zwar bleibt er diesen kühlen Nützlichkeitsprinzipien auf die Dauer nicht treu. Auch in Wien knüpfen sich im Lauf der Jahre festere Bande. Gleichenstein, Brunswick und Zmeskall werden ihm allmählich doch etwas mehr

als Instrumente, auf denen er spielt, wie es ihm gefällt — wie er einmal hochmütig an Amenda schreibt. Sie sind Zeugen der Stürme, die er durchlebt, der Schmerzen, die ihn heimsuchen. Häufig treten sie ihm hilfreich zur Seite. Gewohnheit und gemeinsames Erleben fesseln ihn an sie, überbrücken manches Ungleichartige. Doch die unlösbare Innigkeit der Jugendfreundschaften stellt sich nie ein. Diese durchziehen sein ganzes Leben, sie tragen in sich den Zauber entschwundener glücklicher Zeiten, in die sich der durch sein Schaffen weit über menschliche Höhen emporgetragene Künstler rückschauend gern wieder hineinträumt. In ihnen grüßt der zur Eroberung der Welt Ausgezogene die vaterländische Erde, die er nicht wieder betreten sollte. Die Menschen, die er später kennen und schätzen lernte, mögen nicht wertloser gewesen sein als seine Bonner Genossen. Aber sie konnten ihm nicht mehr das werden, was diese waren. Sie konnten nur noch einen Teil seines Wesens erfüllen, nicht mehr hineinwachsen in den Grund seines Herzens. Seine Seele hatte die leichte Empfänglichkeit, die willige Aufnahmefähigkeit der Jugend verloren.

Es waren auch nur wenige der Wiener Bekannten, deren Verhältnis zu Beethoven sich mit der Zeit freundschaftlich vertiefte. Leute wie Schindler oder Holz zählen nicht zu ihnen. Sie bleiben im Grunde Lakaiennaturen, deren Lohn der Umgang mit dem Meister ist. Beethoven behandelt sie dementsprechend: launisch, herrisch, rücksichtslos, wie es ihm gerade in den Sinn kommt. Er fühlt wohl, daß sie für sein Vertrauen und seine Zuneigung zu klein sind. Er spielt mit ihnen wie der Löwe mit der Maus, und es wirkt fast erheiternd, wenn der brave, subalterne Schindler sich in Beethovens Umgangskreis selbstgefällig als einer seiner Freunde spreizt. Er war nicht mehr als der Schleppenträger seines Meisters. Freilich ein treuer und ehrenhafter, der jedes fallende Bröckchen aufhob und behutsam verwahrte. Auch Beethovens Schüler Ferdinand Ries erfreute sich der Zuneigung seines Lehrers. Die Kluft, die ihre Persönlichkeiten voneinander schied, vermochte er indessen ebensowenig zu überbrücken wie Anton Schindler. Als den Sohn eines älteren Bonner Kollegen hatte Beethoven ihn, in dankbarer Er-

innerung an die einst vom Vater empfangenen Wohltaten, aufgenommen und ihn unterrichtet. Mehr noch, Beethoven zürnte, als ihm Ries einmal seine sorgenvolle Lage verschwieg. „Warum verbargen Sie mir Ihre Not? Keiner meiner Freunde darf darben, solange ich etwas habe.“ Der begabte Ries lohnte ihm seine Mühen durch blinde Anhänglichkeit. Er warb später für Beethoven in England einflußreiche Freunde und wirkte als Musiker für die Verbreitung der Werke seines Lehrers. Die persönliche Teilnahme Beethovens blieb ihm dafür stets erhalten. Lag in Beethovens Natur doch zu viel menschenfreundliche Güte, um Leute, die er einst benutzte, achtlos zu vergessen. Schindler wie Ries erhielten immer wieder Zeichen seiner liebevollen Fürsorge. Beethoven war kein Undankbarer. Auch die weit unter ihm Stehenden galten ihm nicht unwert seiner aufmerksamen Erinnerung. Noch vom Sterbelager empfing der in dürftigen Verhältnissen lebende Schindler Unterstützungsanerbietungen: „Nehmen Sie doch das Essen von mir — alles von Herzen gegeben.“

So spiegelt sich sein von reiner Menschenliebe erfülltes Gemüt auch in der Anteilnahme an dem Schicksal ihm innerlich ferner Stehender. Sein Herz war groß genug, um jeden, der in seine Nähe kam, zu erfreuen und zu beglücken. In der vollen strahlenden Wärme reinster Freundschaft aber zeigt ihn nur die Verbindung mit den Lieben des Bonner Kreises, wo er sich als Mensch unter Menschen fühlt und sich aller natürlichen Vorrechte des Genies freiwillig entäußert.

Aus freundschaftlichen Zuneigungen erwachsen auch Beethovens Beziehungen zum weiblichen Geschlecht. Eleonore von Breuning, die Tochter seiner mütterlichen Freundin Helene von Breuning in Bonn und spätere Gattin Wegelers, wird von ihm in brüderlicher Zuneigung verehrt. Die praktisch kluge Nanette Stein aus Augsburg, des erfindungsreichen Klavierfabrikanten Andreas Streichers Frau, ist Beethovens treue Beraterin in Haushaltsnöten und Garderobefragen. Vorwiegend geistige Interessen verbinden ihn mit den Frauen des Brentanoschen Familienkreises namentlich

mit Bettina von Arnim, sowie mit der klugen, feinfühligen Amalie Sebald aus Berlin, die er 1811 und 1812 in Teplitz trifft. Künstlerisch bedeutsam ist die Bekanntschaft mit Dorothea von Ertmann, der verständnisvollsten Interpretin seiner Klavierwerke. Auch Marie Bigot und Marie Pachler-Koschak gehören zu den von Beethoven hochgeschätzten Verkünderinnen seines Schaffens, während die Gräfinnen Erdödy und Therese Brunswick unter der Zahl seiner vornehmen Protektorinnen ihm innerlich am nächsten stehen.

Wohl fehlt es nicht an Zeugnissen dafür, daß Beethovens Wünsche und Hoffnungen Frauen gegenüber mehrfach die Grenzen der Freundschaft überschritten haben. „Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen", versichert Wegeler. Bei welchen Frauen Beethoven Erhörung fand, bleibt uns indessen verborgen. Nur ein im Nachlaß aufgefundenes Dokument gibt Kunde von einer tiefgehenden, anscheinend erwiderten Leidenschaft. Über alle Fragen jedoch, die sich an dieses Vorkommnis knüpfen, breitet sich unlösbares Dunkel. Der dreiteilige Brief an die „Unsterbliche Geliebte" — so nennt Beethoven sie — ist ungenau datiert, enthält weder eine Angabe des Orts noch des Jahres und läßt über die Persönlichkeit, an die er gerichtet ist, den weitestgehenden Mutmaßungen Raum. Eifrige Forscher haben es sich nicht entgehen lassen, zu untersuchen, welche der Frauen aus Beethovens Umgangskreis wohl den Tondichter hätte fesseln können. Der chronologischen Reihenfolge nach muß als erste die mit Beethoven schon von Bonn her bekannte Sängerin Magdalene Willmann genannt werden, der Beethoven, einer Überlieferung zufolge, 1795 einen Heiratsantrag stellte. Nächst ihr kommt die junge Gräfin Giulietta Guicciardi in Betracht, die in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts Beethovens Klavierschülerin war und mehreren seiner Freunde als eine seiner „Flammen" galt. Daß ein Liebesverhältnis zwischen Beethoven und Giulietta bestanden hat, ist nach Beethovens eigenen Worten Schindler gegenüber nicht zu bezweifeln: „j'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux." Fraglich aber erscheint immerhin, ob Giulietta Guicciardi mit der „unsterblichen Geliebten" zu identifizieren ist. Scheinen

doch andere Zeichen für die Gräfin Therese Brunswick zu sprechen. Gleichviel indessen, wer die Adressatin des geheimnisvollen Briefes war, eine Übertreibung wäre es, dieser Liebesangelegenheit die Bedeutung eines tragischen Verhängnisses zuzumessen. In Beethovens Lebensgeschichte darf sie nur als Episode angesehen werden.

Heiratspläne tauchen mehrfach bei Beethoven auf, ohne lang nachwirkende Erregungen auszulösen. Auch nach dem abschlägigen Bescheid, den ihm Magdalene Willmann und im Frühjahr 1810 wahrscheinlich Therese Malfatti, die Tochter des ihm befreundeten Arztes erteilt, kommt die Sehnsucht nach einem ruhigen Eheglück noch zuweilen zum Ausdruck. „Nur Liebe — ja nur sie vermag Dir ein glückliches Leben zu geben — Gott — laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt mein ist" — so lautet eine Tagebuchnotiz aus Baden, „als die M. vorbeifuhr und es schien als blickte sie auf mich". So flammt er aus zufälligem Anlaß plötzlich auf, um das Erlebte ebenso schnell zu vergessen. An Ries schreibt er: „Alles Schöne an Ihre Frau, leider habe ich keine. Ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde, bin aber deswegen kein Weiberfeind." Überlegene Resignation klingt aus diesen Worten, kein tiefer Lebensschmerz. Beethoven war nicht der Mann, der an einer Frau zugrunde gehen konnte. Das Liebesgefühl wird nie zur bestimmenden Triebkraft seines Handelns.

Auch seine Kunst bringt keine Kunde von erotischem Begehren. Seine Lyrik kennt das Gebiet sexualer Erregung nicht. Selbst in der Oper „Fidelio" ist es nicht das Motiv der Liebe, sondern das der Treue, das die Handlung durchklingt. Wir wissen aus Beethovens eigenen Äußerungen, daß kein Zufall dies veranlaßt hat, daß es ihm unmöglich gewesen wäre, sich mit Stoffen wie „Figaro" oder „Don Juan' zu beschäftigen. Es muß also ein tief in Beethovens Natur wurzelnder Zug sein, der ihn abhielt, seine Kunst jemals diesem Gebiet zu nähern. Für ihn existiert nur der „Held". Des „Helden Gefährtin" kennt er nicht. Wie erklärt sich dieser merkwürdige, bei einer gesunden, kräftigen, zweifellos auch stark sinnlich veranlagten Natur wie Beethoven doppelt auffallende Zug?

Daß seine Moral nicht von „strengster bürgerlicher Ausschließ-

lichkeit“ war, wie noch Wagner behauptet, bezeugen Beethovens eigene Worte: „Sinnlicher Genuß ohne Vereinigung der Seelen ist und bleibt viehisch, nach selbem hat man keine Spur einer edlen Empfindung, vielmehr Reue.“ Als reiner Tor ist Beethoven somit sicherlich nicht durch das Leben geschritten. Seine Moral kannte keinen von außen diktierten Zwang. Befähigte sie ihn in späteren Jahren zur Überwindung der als niedrig erkannten Naturtriebe, so entsprach sie nur dem Grundgesetz seines Wesens, das nach Konzentration aller vorhandenen Kräfte auf das Schaffen drängte. Die Ablehnung ihm wohlbekannter gemeiner Lebensgenüsse wurde bedingt durch die Erkenntnis seiner hohen Künstlermission. Sie entschädigte ihn nicht nur für den Verlust irdischen Liebesglücks — sie ließ ihm diesen Verlust später sogar als notwendig erscheinen. „Wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen,“ sagt Beethoven 1823 anläßlich eines Gesprächs über Giulietta Guicciardi zu Schindler, „was wäre für das edle, bessere geblieben?“

In diesen Worten liegt die Antwort auf alle Fragen, die sich auf Beethovens Liebesleben beziehen. Die Beethovensche Erotik spannt sich nach den höchsten Zielen, vergrößert sich ins Unendliche. Die Erhebung des gewöhnlichen Gattungstriebes zur Sehnsucht nach der Liebe einer Welt erfüllt Beethoven und läßt für andere Interessen keinen Raum mehr. Verachtet er frivole Stimmungen, so geschieht es nicht einer kleingeistigen Sittlichkeit zuliebe. Sie sind ihm zu niedrig, um in Musik aufgelöst und verklärt zu werden. Das Verlangen nach dem individuellen Einzelwesen wird auf den Kosmos übertragen. Der Trieb von Mann zu Weib, der Beethoven für seine Kunst nicht zu unmoralisch, wohl aber zu unbedeutend erscheint, steigert sich zur begeisterten Umarmung des Weltganzen: „Seid umschlungen Millionen.“

Dithyrambischer Jubel, ekstatische Begeisterung ist das Lebenselement des Beethovenschen Genius. Er fliegt von Pol zu Pol der Leidenschaften, er gräbt sich hinein in die tiefsten Schmerzensschachte — er schwingt sich zur fessellosen, bacchantischen Freude

auf. Augenblicken trostloser Niedergeschlagenheit folgt ausgelassene Lust. Dieses rapide Umschlagen der Stimmungen ist bezeichnend für den Künstler wie für den Menschen. Sein Temperament bedingt einen häufigen Wechsel der Gemütsbewegungen, die Tiefe seiner Empfindung ermöglicht es ihm, jede angeschlagene Stimmung restlos ausklingen zu lassen. Töricht und einseitig wäre es, Beethoven als Melancholiker aufzufassen. Die dumpfe, willenlose Schwäche, aus der die Melancholie erwächst, war ihm fremd. Nach Überwindung der Heiligenstädter Katastrophe 1802 fühlte er sich als Herr seines Schicksals. Sein Wille zum Leben überwand jedes äußere Hemmnis, und wenn ihm auch die späteren Jahre Trübungen aller Art brachten, die elegischen Töne des Testamentes hat er nie wieder angeschlagen. Wenn ihm die Teufel „vom geraden und vom krummen Horn" nur ein wenig Ruhe gönnten, so brach sein kraftvoller Lebensmut, seine urwüchsige Laune bald wieder hervor.

Beethovens grobkörniger Humor äußerte sich nicht nur in Gesprächen mit Zeitgenossen. Auch die Briefe bieten Beispiele dafür in großer Anzahl. Geistreich zu sein, gelang Beethoven allerdings nur in seltenen Fällen. Er liebt es, laut und dröhnend zu lachen, wie er überhaupt derb zupackt, so daß der empfindliche Spohr sich mit ihm nur ungern in Damengesellschaft bewegt. Beethoven selbst ist sich dieser Eigenart wohl bewußt. Doch bemüht er sich nicht im geringsten, sie zu unterdrücken. Im Gegenteil: es freut ihn, irgendeinen zartfühlenden Stutzer durch sein bärenhaftes Zutappen, seine ungenierte Offenheit in Verlegenheit und Ängste zu bringen, „Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen. heimtückischen, elenden Schufte von Menschenseelen geißeln — so sehr sich auch mein Herz einem Menschen wehe zu tun dagegen sträubt," schreibt er an den Neffen, als die Veröffentlichung einer gegen den Verleger Tobias Haslinger gerichteten Satire ihm manchen Ärger bereitet. So schlimm wie er diesem bedauernswerten „Musikjuden" in einem tollen Einfall boshaften Übermutes mitgespielt hatte, zeigte er sich im allgemeinen nicht. Meist bereiten ihm Wortspiele viel Vergnügen. Von einigen kann er sich zeitlebens nicht

trennen. Eine Verwechslung von Noten und Nöten läßt er sich um keinen Preis entgehen. Er zeigt darin ein kindliches Gemüt, eine anspruchslose Natur, die über die unbedeutendste Kleinigkeit herzlich lachen kann. Das bäurisch Ungeschlachte seines Wesens offenbart sich auch in den humoristisch gemeinten Anreden vertrauten Freunden gegenüber. Nicht selten muß ungebundene Grobheit den fehlenden Witz vertreten. Besonders der „verfluchte geladene Domanowecz, nicht Musikgraf, sondern Freßgraf" Zmeskall, dem er „ganz teuflisch gewogen" ist und der ihm die Federn zuschneiden muß, bekommt zuweilen eine Flut ausgesuchtester Grobheiten als Zeichen besonderer Zuneigung zu hören. Wird aber Beethoven im Ernst zornig, dann kennt seine Wut keine Grenzen. Kein Ausdruck ist ihm klobig genug, um seine Erregung zu fassen. Das klassische Muster dieser Briefgattung ist die Antwort an einen Kopisten, der sich anmaßende Bemerkungen dem Tondichter gegenüber erlaubt hatte. Die unflätigsten Schimpfworte prasseln auf den Schuldigen nieder, dessen Unverschämtheit Beethoven geradeso empört, „als wolle die Sau die Minerva lehren".

Ängstliche Rücksichtnahme kennt Beethoven weder Hohen noch Niedrigen gegenüber. Er schimpft ebenso laut und unbekümmert an der Wirtshaustafel über Staat und Kirche, über die herrschende Politik und die bei Hofe maßgebenden Persönlichkeiten, wie im Theater über den Intendanten und zu Haus über seine Bedienten. Starkes Toben ist ihm ein unentbehrliches Entladungsmittel. Seine Erziehung versagt ihm die Fähigkeit zur Mäßigung. Begeht er in der Hitze Fehler — und das ist meistens der Fall — so beeilt er sich allerdings nach erfolgter Beruhigung mit eifrigstem Bemühen, das angerichtete Unheil wieder gut zu machen. Meist schießt er dabei ebenso über das Ziel hinaus, wie vorher im Zorn. Seine Unterwürfigkeit kennt keine Grenzen, seine Selbstanklagen steigern sich ins Maßlose und er beruhigt sich nicht eher, bis ihm volle Verzeihung zuteil geworden ist.

Auch an Beispielen anderer Art zeigen sich die Mängel seiner Erziehung. Beethovens Schulbildung war gering, und alle späteren Versuche, das Fehlende zu ergänzen, konnten zu nur teilweis be-

friedigenden Resultaten führen. Daß er die Sprache nur stammelnd beherrschte, daß er nicht einmal imstande war, orthographisch korrekt zu schreiben, lassen seine Briefe erkennen. Zu der Schwerfälligkeit des Ausdrucks, der Willkür und Regellosigkeit der Interpunktion, der Nichtachtung orthographischer Prinzipien kommt noch die verwirrende Unklarheit der Handschrift. Sie spottet zuweilen jeder Enträtselungsmühe. Namentlich in späteren Jahren malt Beethovens Feder hieroglyphenartige Züge auf das Papier, unter denen oft der erfahrenste Forscher das Gerippe eines Buchstabens nicht entdecken kann. Diese phantastischen Linien, diese seltsamen Kurven, diese bald ungeordnet übereinandergeschobenen, bald zu grotesken Formen weit auseinandergezogenen Zeichen muten an wie der Ausdruck eines energischen, aber undisziplinierten Kopfes, dessen Worte mehr verhüllen, als sie auszusprechen vermögen.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, tragen Beethovens schriftliche Aufzeichnungen durchweg den Charakter der Improvisation. Das Briefschreiben als Kunst, als literarische Spezialität, wie es damals vielfach betrieben wurde, war ihm fremd. Seine Korrespondenz ist zunächst nur Nachrichtendienst, gelegentlich durchflochten mit allgemeinen Bemerkungen, zu denen ihn die Mitteilung gerade anregt. Solche Sätze stehen dann unvermittelt neben trockenen geschäftlichen Notizen oder sonstigen, durch die Vorkommnisse des Alltags verursachten Berichten. Spärlich sind die Ausnahmefälle, in denen sich Beethoven bewußt allgemeinen philosophischen Betrachtungen hingibt, sein Verhältnis zur Welt, seine Gedanken über religiöse Dinge, seine Stellung zu den Mitmenschen erörtert. Willkommener als die Briefe sind ihm für solche Zwecke die Tagebücher, denen er seine Gedanken in aphoristischer Form, oft kernig lapidar geprägt, anvertraut. Das Vorhandensein dieser Tagebücher läßt deutlich erkennen, wie sehr Beethoven in Wien Menschen entbehrte, denen er sich ohne Scheu offenbaren, aus deren Worten er Trost hätte schöpfen können. So greift er in Augenblicken schwerer Bedrängnis, wo die Kunst allein ihm keine Erleichterung gewährt, zum Papier, um im Niederschreiben seiner Gefühle Herr zu werden.

Zuweilen schöpft er die Anregung zu solchen Aufzeichnungen auch aus seiner Lektüre. Häufig sind es nur Zitate aus Werken seiner Hausbibliothek, die er einträgt. Beethoven war ein eifriger Bücherfreund. Nicht aus oberflächlichem Unterhaltungsbedürfnis, sondern aus brennendem Bildungstrieb. Als man ihm auf dem Krankenlager zur Zerstreuung Scottsche Romane bot, warf er sie bald verächtlich beiseite, da „der Kerl doch nur fürs Geld" schreibe. Die Geschichtschreiber der Alten standen ihm besonders nahe. Plutarch und Xenophon begeistern und erheben ihn stets aufs neue. Auch Ovid und Horaz, Homer, Plato und Aristoteles sind ihm immer zur Hand. In Übersetzungen natürlich, da ihm die alten Sprachen so fremd sind, daß er sich sogar den Messetext zur Komposition ins Deutsche übertragen lassen muß.

Doch sein Interesse beschränkt sich nicht auf die Heroen des Altertums. Er will mit der lebenden Generation in Fühlung bleiben: Goethe und Schiller, daneben Klopstock, Seume, Tiedge, Matthisson sind seine ständigen Begleiter. Auch diese allein genügen ihm nicht. Er will stets über alles Neue orientiert sein und bittet Breitkopf und Härtel um Zuschickung ihrer Büchernovitäten. „Es gibt keine Abhandlung, die so bald zu gelehrt für mich wäre. Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für einen Künstler, der es nicht für Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen."

Am meisten erfreuen ihn Naturbetrachtungen. Sturms „Betrachtungen der Werke Gottes", Kants „Naturgeschichte und Theorie des gestirnten Himmels" studiert er immer wieder. Vermutlich brachte ihn dieses Werk überhaupt erst dazu, sich mit Kant zu beschäftigen. Im Jahr 1796 hatte Wegeler ihn vergeblich mehrmals aufgefordert, den Vorlesungen über Kants Philosophie beizuwohnen. Je mehr Beethoven sich später von der Welt zurückzog, je mehr er in der Natur allein die Befriedigung fand, die ihm die Welt versagte, in desto höherem Maß konnten spekulative Relektionen sein Interesse erregen, sobald sie an die sichtbaren Natur-

erscheinungen anknüpften. Auch die orientalischen Studien des berühmten Übersetzers Hammer-Purgstall sowie die immer zahlreicher auftauchenden Forschungen namhafter Zeitgenossen über die Religion der alten Kulturvölker des Orients weckten seine Teilnahme im höchsten Maß. Kurze Zitate aus Schillers „Sendung Moses", Aussprüche über das Wesen Gottes zierten in eigenhändiger Niederschrift, sauber umrahmt, den Schreibtisch Beethovens.

Eigene Äußerungen Beethovens über seine Stellung zur Religion finden sich sehr selten. Er liebt es nicht, über dieses Thema mit anderen zu sprechen. „Religion und Generalbaß sind beide in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputieren soll", so wehrt er den zudringlichen Schindler ab. Gelegentlich finden sich in seinen Tagebüchern kurze, mehr verdunkelnde als erhellende Aussprüche über Gott. Das umfassendste Bekenntnis seines Glaubens hat er nicht in Worten, sondern in den Klängen seiner Großen Messe zum Ausdruck gebracht. Hier werden wir forschen müssen, um Beethovens Stellung zu seinem Gott erfassen zu können und um zu erkennen, daß Haydn irrte, als er Beethoven einen Atheisten nannte. Freilich waren Beethovens Ideen über Gott und Religion weit entfernt von Haydns kindlicher Frömmigkeit. Beethovens Glaube war das Resultat eines gegen Zweifel und Anfechtungen aller Art geführten Lebenskampfes, war die erst nach hartem Ringen gewonnene Überzeugung von der Existenz einer höheren göttlichen Macht. Spekulative Betrachtungen bilden ein wesentliches Merkmal von Beethovens Religiosität. So fest sie auf den Grundlehren des christlichen Glaubens ruht, so ist sie doch, frei von konfessioneller Dogmatik, das selbsterrungene Ergebnis kritisch forschenden Denkens.

So ist Beethoven geistig vielfach interessiert, forscht nach Wissenswertem auf allen Gebieten, versenkt sich in wertvolle Denkmäler der Alten, in die Betrachtung religiöser Probleme, nimmt ernstlich teil an allem bedeutenden Neuen, um nach Möglichkeit die Schäden seiner Erziehung auszubessern. Doch dieses Bild ändert sich, sobald wir die Konversationshefte aufschlagen,

sobald wir ihn nicht mehr mit sich allein, sondern von seinen mitlebenden, bei ihm verkehrenden Bekannten umgeben sehen. Die Hefte mögen wertvoll sein für den Forscher, dem sie zur genauen Datierung und Klarstellung einzelner Vorkommnisse im Leben Beethovens dienen. Sie mögen trotz ihrer Lückenhaftigkeit, trotz der fehlenden Reden Beethovens interessant sein als getreueste Spiegelung seiner Lebensweise. Aber sie zeigen zugleich, daß diese Lebensweise im allgemeinen von trostloser Nüchternheit war und selten bessere Ausbeute als platte Alltäglichkeiten, nichtssagende Redensarten, trockene Geschäftsfragen und Verabredungen brachte. Das geistige Niveau um Beethoven herum ist erschreckend niedrig, die Sphäre, in der er lebt, dürftig und arm an künstlerischen Regungen. Da kommen Bekannte aus fremden Städten, die dem Tondichter ihre Verehrung bezeugen und von den Aufführungen seiner Werke in ihrer Heimat berichten wollen. Sie erzählen ihm, wie berühmt er ist, und er empfängt sie mit gnädiger Herablassung. Seine Seele verschließt sich, und der mitteilungsbedürftige Mensch, nicht der erhabene Künstler nimmt den billigen Weihrauch irgendeines armseligen Reisenden als schuldigen Tribut entgegen.

Beethoven war in späteren Jahren nicht frei von Eitelkeit. Es bedeutete eine Enttäuschung für ihn, daß der preußische König ihm für die Widmung der Neunten Symphonie nicht den erhofften Orden, sondern nur einen Ring übersandte. Und als ihn die schwedische Akademie zu ihrem Ehrenmitglied ernennt, bittet er selbst die Redakteure mehrerer Zeitungen um Erwähnung dieser Auszeichnung. Gewiß — es geschah nicht nur zum eigenen Vorteil, sondern „da man doch auch im praktischen Leben für andere leben und wirken muß, denen es wohl öfters zugute kommen kann". Der Neffe steht also hinter den Entschließungen und Gesinnungen Beethovens. Er nimmt auch in den Konversationsheften einen bedeutenden Platz ein. Stadtklatsch wird kolportiert, Familienvorkommnisse werden besprochen, Verlegeranträge erörtert. Selten nur ertönen klangvollere Saiten. Auch die Unterredungen mit Grillparzer drehen sich vielfach um äußere Dinge. Gelegentlich fallen einige wertvolle Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Text

und Musik in der Oper, anläßlich der beabsichtigten Melusinekomposition. Der Dichter Kuffner entwickelt in geistreicher Rede einen Oratorienplan. Beethoven geht lebhaft darauf ein, wie er jede von außen gegebene Anregung dankbar empfängt. Ein fesselndes Gespräch entspinnt sich. Doch nicht selten kommt es vor, daß mitten in solcher Unterhaltung „Frau Schnaps", die alte Haushälterin, den Kopf zur Tür hereinsteckt und ihr Wochengeld verlangt, weil Sonnabend sei. Und dann kommt der geschwätzige Schindler, und die eben noch so klare reine Luft ist plötzlich in dicke Nebel gehüllt. Das Feuer in Beethovens Augen erlischt. Der Blick reicht nicht weiter als bis über die enge Gasse. „Wenn ich mich noch so hoch erhoben finde, wenn ich mich in glücklichen Augenblicken in meiner Kunstsphäre befinde, so ziehen mich die Erdengeister wieder herab. Das Tagtägliche erschöpft mich."

In diesem Tagtäglichen lebt Beethoven, ringend mit den „unterirdischen Mächten", die ihn zwingen, den „nach oben gerichteten Blick wieder nach unten zu kehren". Sein Glück ist die Welt der inneren Gesichte. Er verschließt sie mehr und mehr in sich, je älter er wird. Das äußere Leben gleitet lose an ihm vorüber. Die Banalitäten seiner Umgebung stören ihn nicht. Sie berühren kaum die Peripherie seines Wesens. Selbst die nächsten Freunde müssen ihre Teilnahme auf seine Person beschränken. Sein Künstlertum steht ihnen fern. Die Frau hat ihre Rolle in seinem Leben ausgespielt. Sie fesselt sein Auge durch den Reiz ihrer Erscheinung — den Zugang zu seiner Seele findet sie nicht mehr. Die Welt hat weiter nichts für ihn zu tun, als ihm seinen notdürftigen Lebensunterhalt, die Mittel zur Befriedigung seiner bescheidenen Ansprüche zu liefern. Daß dies geschieht, dafür sorgt er in skrupellos eigennütziger Weise. Je älter Beethoven wird, desto schärfer treten zuweilen Anzeichen eines berechnenden, nüchtern kühlen Egoismus hervor. Je kälter und starrer er jedoch äußerlich scheint, desto wärmer, feuriger fließt in ihm der Strom lebendigen Schaffens. Je unbedeutender seine Umgebung ist, desto gewaltiger wächst er über sie empor. Die immer lebloser und gleichgültiger erscheinende Maske ist nur ein

festerer Schutz für die reichere, zartere Ausgestaltung des Innenlebens. Daß es Beethoven nicht gelang, diese Scheidung zwischen inneren und äußeren Interessen völlig durchzuführen, daß er den Mächten des Lebens, über die er sich als Sieger erhoben hatte, durch die Sorgen um den Neffen doch wieder untertan wurde, war das folgenschwerste Verhängnis seines Daseins. Diese Liebe war die einzige Schwäche, deren er sich nicht erwehren, die er nicht so bemeistern und dem Tempel seiner Kunst fernhalten konnte, wie alle anderen Leidenschaften.

Es fehlte Beethoven nicht an erzieherischer Einsicht. Seine Briefe an die Vorsteher der Schulen, denen er den Neffen Karl anvertraute, enthalten manche kluge pädagogische Bemerkung und lassen erkennen, daß Beethoven auch auf diesem Gebiet der praktischen Lebensführung schärfer dachte und urteilte, als im allgemeinen angenommen wird. Nur gebrach es ihm an der Kraft, seine Maßnahmen durchzusetzen. Eine zärtliche Bitte Karls, eine weinerlich schmollende Miene vernichtete alle Vorsätze Beethovens. Die urteilsloseste, nachsichtigste Mutter konnte nicht hilfloser sein, als der strenge leidenschaftliche Beethoven seinem Karl gegenüber war. Und der Neffe nutzt mit dem Instinkt der Jugend, die ihre Wünsche durchsetzen will, die Schwäche des Oheims aus. Wenn liebevolle Schmeicheleien versagen, müssen trotzige Drohungen helfen.

Beethoven ist sich seiner eigenen Machtlosigkeit wohl bewußt. Durch Bitten und Vorwürfe, für die er sich aber schon wenige Augenblicke später wieder entschuldigt, sucht er die mangelnde Energie zu ersetzen. Er will den Neffen zu sich emporziehen. Er „möchte nicht so viel aufgewendet haben, um der Welt einen gewöhnlichen Menschen gegeben zu haben“. Doch Karl ist nicht für die reine Atmosphäre in der Nähe des Genius geschaffen. Das Lamentieren des Oheims langweilt ihn. Der Schmerzensschrei Beethovens: „Komme ja — laß mein armes Herz nicht länger bluten“, berührt ihn nur unangenehm als störende Grille eines lästigen alten Narren. Er bemüht sich auch nicht, seine Gefühle vor dem Oheim zu verbergen. Beethoven empfängt die unzweideutigsten Beweise der

Gleichgültigkeit des Neffen seinen Ermahnungen gegenüber. Und doch kann er ihn nicht verlassen — die Liebe zwingt ihn auszuharren und in heroischer Überwindung immer von neuem den Kampf zu beginnen.

So wird er, der schon das Rätsel der Sphinx gelöst hatte, am Ende doch die Beute des Schicksals. Wohl weiß er, daß er seine Pflicht als Mensch und Künstler getan hat. Aber ein ermattendes Gefühl der Nutzlosigkeit alles Strebens überkommt ihn. Er erkennt den ewigen Wechsel der Dinge. Und müde murmelt der Sterbende: „Plaudite amici — comoedia finita est."

Nur die menschliche Komödie war beendigt mit all ihren Wirrnissen und Widersprüchen, Irrtümern und kleinlichen Sorgen. Nur die irdische Hülle sank ins Grab. Aus der Enge dieses Grabes schwang sich der entfesselte Geist auf, die Botschaft ewiger Freiheit und Freude verkündigend in seinen Werken.

Zweites Buch

Beethoven der Tondichter

I

Die poetische Idee



Nicht als Umstürzler, nicht als Revolutionär tritt Beethoven auf. Sturm und Drang kennt er nicht. Wogegen hätte er anstürmen sollen? Hemmende Traditionen, engherzige Vorurteile gab es nicht zu bekämpfen. Alle Errungenschaften, die ihm seine Vorgänger vererbt hatten, erwiesen sich als durchaus nützlich für ihn. Sie ersparten ihm zeit- und kraftraubende Experimente. Haydn, in gewagten Neuerungen weit unternehmungslustiger, erfindungsfreudiger als Beethoven, hatte für ständigen Fluß der Formen gesorgt. Er liebte Überraschungen und Späße, er war auf Abwechslung auch in der Art der Darbietung bedacht. Beethoven ist von Natur aus konservativer. Spekulationen reizen ihn nicht. Er geht ihnen aus dem Weg. Wenn er vom Herkömmlichen abweicht, so tut er es nicht aus mutwilliger Laune, sondern unter dem Zwang der dichterischen Idee. Sie ist für ihn oberstes formgebendes Prinzip. Der instrumentale Ausdruck wird Träger einer geistigen Erkenntnis, Organ einer bis ins feinste gegliederten Affektensprache, unmittelbare Spiegelung tiefgreifenden seelischen Erlebens. Das Wort und das mit dem Wort verknüpfte Bild zerfließt. Es wird auf eine höhere Stufe der Abstraktion gehoben. Der Ton hat den Sinn des Wortes aufgefangen, in sich eingesogen. Er läßt ihn in gereinigter Form wiederklingen — ohne die begriffliche Bestimmtheit des Wortes, ohne die durch das Wort bedingte feste Umgrenzung der Vorstellung. Der Instrumentalklang wird zum Reflektor der Vorgänge in einer aller Wirklichkeit fremden Phantasiewelt. Doch wie diese nur ein aus Abstraktionen gewonnener, verklärter Abglanz eines realen Denk- und Empfindungslebens ist, so regeln sich auch ihre Bewegungen nach bestimmten, dem Vorbild entsprechenden Gesetzen. Es muß daher möglich sein, den musikalischen Vorgängen einen Teil ihrer angeblichen Rätselhaftigkeit zu nehmen, sie durch Auffindung von Analogien in das Bewußtsein zu übertragen. Diese Analogien sollen den inneren Entwicklungsgang des Musikstückes an einer parallel laufenden Gedankenreihe begreiflich machen. Sie sind, genau betrachtet, nur eine umgekehrte Reproduktion des künstlerischen Schaffensprozesses. Dieser geht von einer bestimmten geistigen Erregung aus und entwickelt aus ihr die künstlerische Er-

scheinungsform. Für den Betrachter, der mehr erwartet, als rein sinnliche Ergötzung, wird es darauf ankommen, aus der Form den Ausgangspunkt des Künstlers wieder aufzufinden, um so von der Wurzel aus die Richtung der Gedanken, ihren Weg, ihr Ziel erfassen zu können.

Wie aber ist der Ausgangspunkt zu erkennen? Hat der Künstler ihn nicht selbst unkenntlich gemacht? Verschwiegen, verleugnet?

Nicht auf die zufällige Entstehungsursache eines Werkes kommt es an. Zwar kann sie unter Umständen viel zur Klärung beitragen, doch bleibt ihr Wert meist anekdotischer Art. Das Wesentliche ist die innere Richtlinie einer Komposition, der Charakter der in ihr tätigen Bewegungskräfte. Diese kann kein Musiker verheimlichen, selbst wenn er sämtliche Tagebücher, Skizzen und Briefe vernichtete. Denn der Inhalt der Tondichtung ergibt sich aus der Erkenntnis des musikalischen Affekts. Ihn zu charakterisieren, seine Veränderung zu beobachten und zu erklären — das ist der einzige Weg, der Ausblicke in die Welt des Schaffenden gewährt. Ob der Künstler diesen Weg mit oder ohne Bewußtheit gegangen ist, kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Die Spiegelung ist vorhanden, muß vorhanden sein, wenn das Werk überhaupt unseren Sinnen zugänglich sein soll. Sie wird um so leichter erkennbar sein, je mehr Originalität dem Künstler innewohnt. Und je schärfer der Betrachter diese Spiegelung erfaßt, sie in sein Bewußtsein überträgt, desto tiefer wird er eindringen in den Sinn des Gehörten.

Beethoven hegt über den psychologischen Untergrund seines Schaffens nicht den mindesten Zweifel. Als Schüler Neefes hat er sich die Lehre von der Wechselwirkung zwischen Musik und geistigem Leben schon in frühen Jahren eingeprägt. Den Anschauungen seines Bonner Lehrers bleibt er während seiner ganzen Künstlerlaufbahn getreu. Neefe gehört seiner Herkunft und Bildung nach zu den Musikern, die sich weniger durch hervorragende Meisterschaft in den Wissenschaften des Kontrapunkts auszeichnen, als ihr Interesse vorwiegend der philosophisch-ästhetischen Betrachtung der Tonkunst zuwenden. Auf Beethoven mußten Neefes Lehren

tiefen Einfluß üben. Er sucht sie späterhin zu vertiefen, beschäftigt sich mit ästhetischen Fragen, disputiert eifrig, verteidigt standhaft seine Überzeugung. Es ist einer der landläufigen Irrtümer, daß Beethoven sich nur praktisch betätigt, theoretische Erörterungen über Wesen und Inhalt seiner Kunst dagegen grundsätzlich vermieden oder gar mißachtet habe. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Beethoven sucht stets nach ästhetischer Begründung künstlerischer Wirkungen. Er fordert Erklärungen. Er strebt danach, die inneren Ursachen der Dinge zu erkennen, den künstlerischen Instinkt gesetzmäßig zu erziehen. Überall setzt er Fragezeichen. In Briefen, Tagebüchern und Gesprächen treffen wir Anzeichen einer angestrengten, ästhetisch kritischen Geistestätigkeit. Wenn die Resultate des Beethovenschen Denkens uns nur in Form zufälliger Glossen, blitzartig aufleuchtender Erkenntnisse übermittelt sind, so liegt die Schuld vorwiegend an den geistig meist unbedeutenden Gesellschaftern Beethovens. Taucht ein anregender, selbständig urteilender Besucher in Beethovens Nähe auf, so fängt der Künstler bald Feuer. Sein Mitteilungsdrang wird geweckt. Er unterhält sich mit dem befreundeten Dichter und Hofrat Kuffner über das Oratorium, mit Grillparzer über die Oper. Die auf diese Unterhaltungen bezüglichen Teile der Konversationshefte bestätigen die lebhafte geistige Regsamkeit Beethovens, sein scharfsinniges Nachdenken über die verschiedensten Probleme der Kunstästhetik.

Schindler berichtet ausführlich über die Unterhaltungen mit dem Dichter-Komponisten August Kanne, einem jener Halbgenies, denen die Vielseitigkeit ihrer Begabung zum Verhängnis wird. Mit Kanne streitet Beethoven über die Charaktere der Tonarten. Kanne leugnet eine den Tonarten innewohnende Bestimmtheit des Ausdrucks. Beethoven widerspricht. Er verficht seine Meinung mit logischen Gründen. Bei ihm darf kein Stück transponiert werden. Jede Tonart hat ihre bestimmte Stimmungssphäre. Darin stimmt er mit Schubarts Ästhetik überein, wenn er auch hinsichtlich der Charaktere der Dur-Tonarten im einzelnen andere Ansichten hegt als Schubart. Gelegentlich klingen solche Gedanken auch in den Briefen an. Klopstock ist ihm zu majestätisch erhaben, immer

feierliches Des-Dur. Er selbst wählt die Tonarten seiner Werke mit Vorbedacht. Nichts bei ihm ist unbegründet, zufällig. Überall äußert sich lebhafter Wille zur Bestimmtheit, berechnende Absicht auch in scheinbar nebensächlichen Dingen.

Es kommt Beethoven auch nie in den Sinn, seine Werke als absolute Musik im falsch verstandenen Sinn, als inhaltlose Musik „an sich" zu betrachten. Er beklagt es in späteren Jahren Schindler gegenüber, daß die jetzige Zeit so arm an Phantasie sei. „Jene Zeit, in der ich meine Sonaten geschrieben, war poetischer als jetzt, daher solche Andeutungen damals überflüssig. Jedermann fühlte damals aus dem Largo der Dritten Sonate in D" (op. 10, III) „den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie in ihren Phasen, ohne daß eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern mußte, und jedermann fand damals in den zwei Sonaten op. 14 den Streit zweier Prinzipe oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt." Im Zusammenhang mit der Klage Beethovens über die abnehmende Einbildungskraft der Musikliebhaber steht vermutlich sein damals geäußerter Vorsatz, den früheren Werken poetische Überschriften zu geben. Das Scheitern des Planes ist indessen kaum zu bedauern. Verständnisvollen Hörern würden nachträglich erfundene Überschriften kaum wesentlich Neues sagen, und den anderen kann auch das hinzugefügte Programm das Fehlen der eigenen Phantasie nicht ersetzen. Das andauernde Nacherleben des Gehörten, die nie aussetzende innere geistige Tätigkeit ist die wesentliche Vorbedingung zur Erkenntnis Beethovenscher Musik. Der programmatische Hinweis, das poetische Stichwort würde nicht weit helfen. Eine kurzsichtige Ästhetik hat hieraus allerdings die verkehrte Schlußfolgerung gezogen, daß Inhaltsbestimmungen überhaupt unzulässig, begriffliches Verstehen angeblich rein musikalischer Schöpfungen nicht möglich sei.

Beethoven sind solche schwächlichen, nebelhafte Unbestimmtheit zum Prinzip erhebenden Anschauungen fremd. Er fordert geistige Mitarbeit. Ihm ist Musikhören ein Erleben, und kompo-

nieren gilt in seiner Sprache dasselbe wie dichten. „Lesen Sie Shakespeares „Sturm", antwortet er, als man ihn nach der Bedeutung der d-moll-Sonate op. 31, II, und der f-moll-Sonate op. 57 fragt. Er behauptet, beim Komponieren stets irgendein Bild vor Augen zu haben und nach diesem zu arbeiten. Seine Werke werden „angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen". Auf den Titel seiner Namensfeier-Ouverture schreibt er voll naiven Selbstgefühls nicht „komponiert", sondern „gedichtet von Ludwig van Beethoven".

Von solchen Anschauungen führt ein nur kleiner Schritt zur erklärten Programmusik. Beethoven ist in stärkerem Maß Programmusiker, als vielfach angenommen wird. Der prinzipielle Unterschied, der in unseren Tagen zwischen programmatischer und programmloser Musik gemacht wird, bleibt ihm fremd. Er kennt und schätzt den Wert des Programms. Es ist ihm als geschichtliches Erbteil vertraut. Wo es ihm förderlich erscheint, verwendet er es, wo er es für überflüssig hält, läßt er es aus. Freies künstlerisches Ermessen, den jeweiligen Zwecken entsprechend, ist einzig für ihn maßgebend. Eine stark naturalistische Strömung durchzieht seine Kunst. Am auffälligsten tritt sie in der grotesken Schlachtsymphonie zutage. So minderwertig dieses Stück ist, so wenig es seinem Inhalt nach verdient, unter den Beethovenschen Werken mitgezählt zu werden, als Beitrag zu Beethovens Ästhetik ist es nicht uninteressant. Viele der Zeitgenossen nahmen es durchaus ernst, und Beethoven selbst scheint es keineswegs gering geachtet zu haben. Er, der sonst über ihm wertlos scheinende eigene Werke sehr hart urteilt, gibt sich die erdenklichste Mühe, „Wellingtons Sieg" bekanntzumachen und dem Stück eine gute Aufnahme zu sichern. Er führt einen langwierigen Prozeß des Eigentumsrechtes wegen, er widmet die Komposition dem Prinzen von Wales und ist entrüstet über das Ausbleiben des erwarteten Dankes. Mögen geschäftliche Spekulationen dabei mit im Spiel gewesen sein — ganz so unwürdig Beethovens, wie uns heut das Stück erscheint, hat der Komponist selbst

es sicher nicht eingeschätzt. Es bietet ein Schulbeispiel für jene primitive Art der Programmusik, wie sie bei Kuhnau, den Franzosen, Bach bis zu Leopold Mozart, Krebs, Dittersdorf und Vogler herunter häufig vorkommt: die musikalisch realistische Ausmalung eines äußeren Geschehens, sei es eine biblische Historie, eine Schlittenfahrt, eine der Metamorphosen des Ovid, ein Gewitter oder eine Schlacht. Daß der 43jährige Beethoven auf diese Muster zurückgriff, läßt erkennen, in wie geringem Maß er Geschwindarbeiter war, wie sehr er der Zeit und der sorgsamen Überlegung bedurfte, um Selbständiges zu schaffen. Bei der „Schlacht von Vittoria" durfte er sich nicht lange besinnen. Es blieb ihm keine Muße zum Wählen und Sichten des Stoffes. Dem Werk fehlt die für alle vollwertigen Schöpfungen Beethovens unentbehrliche Läuterung durch bewußte kritische Denkarbeit. Wäre die Schlachtsymphonie nicht unter dem äußeren Antrieb nach schneller Fertigstellung geschrieben worden — sie hätte vielleicht ein interessantes Gegenstück zur Pastorale werden können. Lehrreich aber ist die Partitur auch in ihrer jetzigen Form. Sie beweist, daß Beethovens Schaffen von der Wiedergabe realistischer Eindrücke ausging und diese erst in langem mühevollen Ringen ihres grob sinnlichen Charakters entkleidete. Bei der Schlachtsymphonie fehlte die Zeit zur entscheidenden inneren Durcharbeitung. Das Werk ist gleichsam im Augenblick der Empfängnis zur Welt gebracht worden, lebensunfähig zwar, aber bezeichnend für die Beschaffenheit Beethovenscher Ideen im primitivsten Stadium der Entwicklung.

Zu welchen Höhen der Programmusiker Beethoven sich aufzuschwingen vermag, sobald ihm Zeit zur Sammlung bleibt, zeigt er in der Pastoral-Symphonie. Auch hier ist das Programm konventionell, in ähnlicher Form von Komponisten der älteren Generation mehrfach bearbeitet. Ohne sonderlichen Reiz in der Anordnung der Gedanken werden einzelne Szenen aus dem Landleben, die geeigneten Anlaß zu Tonmalereien bieten, aneinandergereiht. Der dichterische Wert ist nicht wesentlich höher als der der Schlachtsymphonie. Doch Beethoven hat diesmal Muße, sich den Stoff innerlich anzueignen und zu verarbeiten, Erfindungs- und Gestaltungskräfte

schöpferisch wirken zu lassen. Zudem interessiert ihn das Thema persönlich. Es erweckt Erinnerungen an eigenes Erleben, an die tiefen, geheimnisreichen Zauber der Natur, denen Beethoven sich mit der innig schwärmerischen Liebe des Rousseau-Jüngers hingab. Das Programm wird für ihn zur Basis, auf der die Phantasie selbsttätig weiterbaut. Es ist nur das äußerlich sichtbare Anfangsglied einer psychologischen Entwicklungsreihe, die sich ganz unabhängig vom Programm fortspinnt und aus der Phantasie des dichtenden Musikers Nahrung empfängt. Dieses Programm im Programm ist es, das Beethoven als „Ausdruck der Empfindung" bezeichnet. Ausdrücklich bemerkt er: „Wer auch nur je eine Vorstellung vom Landleben erhalten, kann sich ohne viel Überschriften selbst denken, was der Autor will." Schon die einfache Bemerkung, daß der Autor etwas „will", der Appell an die eigene Denktätigkeit des Hörers enthält das Zugeständnis rein dichterischer Intentionen, die die engen, durch die konventionellen Überschriften gezogenen Grenzen überschreiten. Beethoven verschweigt das genaue eigene Programm nicht, weil er keines hat, sondern weil er das Heraushören seiner Absichten für selbstverständlich, eingehende Hinweise für überflüssig hält.

Etwas ästhetisch Zwitterhaftes haftet indessen auch der Pastoralsymphonie an. Soweit Beethoven den Empfindungsgehalt der einzelnen Teile dehnt — der Zwang, den ihm die Anlage des Ganzen auferlegt, wirkt doch hemmend, nötigt ihn, immer wieder den Anschluß an die vorgeschriebene Disposition zu suchen. Der Programmlibrettist Beethoven setzt der Phantasie des Tondichters Beethoven Grenzen. Beethoven erkennt das wohl. Er vermeidet daher im allgemeinen ausgearbeitete, in Szenen und Abschnitte gegliederte Programmentwürfe. Dafür bevorzugt er die kurz charakterisierenden Überschriften. Sie geben seiner Phantasie eine scharf bezeichnete Richtung, ohne ihr den Weg und die einzelnen Stationen genau vorzuschreiben. Napoleon, Egmont, Coriolan, Leonore — das sind die Themen, an denen der Programm-Musiker Beethoven sich begeistert und zu voller Größe aufrichtet. Ein Funke von außen — und die Phantasie entzündet sich. Sie zeichnet nicht weniger scharf, weil die stützende Prosa fehlt. In kühnen Zügen gestaltet sie nach

freiem Ermessen des Künstlers. Sie überfliegt die überflüssigen Brücken erklärender Worte. Sie hat das Wort und die darin eingeschlossene poetische Vorstellung in sich aufgesogen. Wozu braucht Beethoven noch das Wort? Sollte er gewaltsam die aufgegangene Blüte in die Knospe zurückzwängen? Der große Schritt ist getan, ist gelungen: die an äußerlichen Bildern haftende Malerei der alten Programmusik hat sich zur freien Malerei der Empfindung vergeistigt. Ein neues Prinzip der Programmusik ist gefunden. Dem Ästhetiker Beethoven hat es sich offenbart. Er beschreibt nicht mehr — er dichtet aus sich heraus über ein selbstgewähltes Thema.

Beethoven hat eine beträchtliche Anzahl solcher der Programmmusik in höherem Sinn beizuzählender Werke geschaffen. Sie knüpfen an bestimmte poetische Vorstellungen an, sind also Zeugnisse Beethovenscher Anschauungen über genau bezeichnete Probleme. So bilden sie eine Verbindung zwischen der Programmusik geringeren Grades, von der sie sich durch freieren Flug der Phantasie unterscheiden, und der programmlosen Musik, deren Sprache sie deuten helfen. Sie spiegeln bestimmte Gedankenrichtungen, lassen bewußte Ideen durchschimmern. Die Erkenntnis dieser Ideen weist den Weg zum inneren Leben Beethovens.

Eine Welt voll gewaltiger Erscheinungen, bewegt von tiefwirkenden, erschütternden Ereignissen, tut sich auf. Und doch, trotz dieser Mannigfaltigkeit des Inhalts, getragen von einer zeugenden Idee, die all den verschiedenen Gestalten Leben gab. Ein einheitlicher Gedanke beseelt die aus Beethovens Programmusik sprechenden Phantasieerscheinungen, läßt sie als verschiedenartige Umwandlungen eines Leitmotives erkennen. Die Persönlichkeit ringt sich durch zur Freiheit im unbegrenzten Sinn des Wortes. Im Kampf um diese Freiheit verklärt der Künstler sich zum Heros. Aus den verschiedenartigen Andeutungen des Freiheitsbegriffes ergeben sich die poetischen Themen der Beethovenschen Programmusik.

Beethoven ist nicht der erste Verkündiger des künstlerischen Heroentums. Händel hat vor ihm Ähnliches getan. Eine verwandte Persönlichkeit, urwüchsig und kräftig, fähig, große Erschei-

nungen nachzuerleben und von Beethoven dieser Eigenschaften wegen aufs höchste verehrt. Händel entnimmt seine Stoffe ausnahmslos der Geschichte der Vorzeit. Helden des Alten Testamentes oder der Antike begeistern ihn. Sein Idealbild ist eine äußerlich blendende machtvolle Heldennatur, deren imposanten Eindruck auf die umgebende kleinere Welt er in lapidarer Weise darstellt.

Wesentlich anders erschaut Beethoven seine Helden. Das wuchtige Pathos der Sprache Händels weckt zwar in ihm starken Widerhall. Doch das Massive, Gigantische der Händelschen Helden fällt fort. Beethoven reizt nicht die Wiedergabe der Wirkung einer großen Erscheinung auf andere. Ihn fesselt das Bild dieses Charakters selbst. Er sucht es zu begründen, seine Einzelheiten zu durchforschen, mit eigenen Gedanken und Anschauungen zu vergleichen und diese daran weiter zu entwickeln. Seine Heroenvorstellung ist das Ergebnis einer kritischen Betrachtung. Er richtet seinen Blick auf alle ihn umgebenden Verhältnisse. Die ganze Sphäre, in der er lebt, beobachtet und zerlegt er. Er sucht sie aus seinem Geist heraus neu zu formen, in ihren Grundzügen festzulegen. In einer Zeit des Umsturzes und der Revolutionen regt ihn zuerst eine Erscheinung aus der Welt der politischen Ereignisse an, seine Heldenideen nach ihr zu bilden.

Man bezeichnet Beethoven häufig schlechthin als Republikaner, meist ohne gleichzeitig darauf hinzuweisen, daß seine Natur im Grunde die eines von schroffsten Hoheitsprinzipien durchdrungenen Aristokraten ist. Demokratisches und Aristokratisches findet in Beethoven eine seltsame Vereinigung. Wie jeder echte, seiner Ausnahmestellung bewußte Künstler ist Beethoven zunächst Anhänger des Autoritätsprinzipes. In Wien sieht er, der freiheitlich gesinnte Rheinländer, die Nachteile der alten politischen Weltordnung in krassester Deutlichkeit. Zugleich dringt zu ihm die Kunde von der gewaltsamen Selbstbefreiung eines unterdrückten Volkes, von der Beseitigung all der Schäden, die er täglich vor Augen hat. Er hört von dem rapiden Aufschwung der französischen Nation, er bemerkt, daß die Republik, die man bisher für eine Utopie gehalten hat, auch im modernen Staatsleben zur Wirklichkeit werden kann. Vergleichend blickt er zurück auf die Hochblüte der griechischen Kultur

— für ihn als Künstler das goldene Zeitalter der Menschheit. So wird er Republikaner, der Theorie nach, halb aus Opposition gegen bestehende Schäden des monarchischen Systems, halb aus sympathischer Begeisterung für ein politisches Zukunftsideal. Der Praxis hätten seine demokratischen Grundsätze schwerlich Stich gehalten. Er, der seiner priesterlichen Würde mit Stolz bewußte Künstler, wäre einer tatsächlichen Geltendmachung der Gleichheits- und Brüderlichkeitsphantasien mit rücksichtsloser Energie entgegengetreten und hätte jeden, der sich seinem Thron ohne die schuldige Ehrerbietung näherte, mit Nichtachtung gestraft. Ihm gab auch nicht die Freiheitsbewegung eines ganzen Volkes, sondern die blendende Ausnahmeerscheinung eines einzelnen Führers den Impuls zum Schaffen. Der politische Heros bildet den Ausgangspunkt des Beethovenschen Werkes, der Heros, der seine Völker durch heißen Kampf zur beglückenden Freiheit emporführt. Damals glaubte Beethoven an einen Helden, der solche Taten vollbringen würde. Er glaubte auch, in dieser Befreiung des Menschen das Ziel der Entwicklung zu finden, in den Taten eines solchen Helden die erhabensten Kundgebungen nach außen gewandter menschlicher Willenskraft.

Von der Betrachtung des Völkerlebens wendet sich Beethovens Blick auf das Zusammensein der Geschlechter, vom Staat auf die Familie. Auch hier, den zartesten, idyllischsten Verhältnissen gegenüber, findet er nur da einen Anknüpfungspunkt, wo er persönliche Eigenschaften ins Heroische steigern kann. Das Liebesgefühl als Ausdruck unbedingter Zusammengehörigkeit zweier Menschen interessiert ihn erst, wenn es auf die härteste Probe der Selbstverleugnung und Selbstaufopferung gestellt wird. Die hingebende selbstlose Gattentreue, die nicht aus sinnlichem Verlangen, nicht aus dem Wunsch nach Besitz, sondern einzig aus der Sehnsucht nach Befreiung des Eingekerkerten ihre Kräfte schöpft — das war wieder ein Thema für Beethoven, das ihn auf ganz neue Gebiete des Innenlebens führte. Freiheit des Einzelnen, gewonnen durch aufopfernde Liebe: der Grundgedanke der Leonore-Ouverturen. Beethovens Heldenvorstellung offenbart sich wieder an einer neuen Inkarnation. Kein gemeinsames Interesse vieler, sondern das Erlebnis zweier

Menschen bildet den Ausgangspunkt. Auf die Verherrlichung des politischen folgt die des persönlichen Freiheitsideals: auf die Eroica die Leonore-Ouverturen. Der Weg führt weiter zur philosophischen Betrachtung des eigenen Wesens. Jetzt ist es nicht mehr der Held, in dem sich eine Welt verkörpert, wie in der Eroica, oder der, wie Leonore-Fidelio, die persönlichen Interessen zweier miteinander verbundener Menschen zum Sieg führt. Nun steht der eine Heros allein gegen die ganze feindliche Umgebung. So Egmont, so Coriolan, die großen tragischen Erscheinungen aus der Gestaltenwelt Beethovens. Nicht um Freiheit im äußerlichen Sinn kämpfen sie, sondern um die Freiheit des Willens. Sie siegen, doch ihr Sieg ist ihr Untergang. Sie bezeichnen eine Durchgangsperiode in Beethovens Geistesleben. In der gewollten Selbstvernichtung glaubt Beethoven das Ende alles Strebens zu erkennen. Doch aus den Tiefen dieses düsteren Pessimismus, der ihn zu vernichten droht, saugt er neue Kraft. Gefestigt, der ihm verliehenen Macht bewußt, richtet er sich nun von neuem auf zu gewaltigeren Höhen, als er je zuvor zu erreichen vermocht hätte.

Der Schmerz an der Welt, die Verzweiflung über das eigene Geschick liegt hinter ihm. Er hat den Schleier des Lebens gelüftet und furchtlos das wahre Bild des Daseins erschaut. Er ist nicht daran zugrunde gegangen, auch nicht zum Büßer, zum Propheten der Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen geworden. Die Auseinandersetzung mit Problemen, die ihm die Welt zutrug, ist beendet. Er richtet den Blick in freiere, sonnigere Höhen. Er liebt noch immer dieses Leben um der Kämpfe und Leiden willen, die es ihn gekostet. Aus dem Schmerz gebiert sich ihm die Freude. Ein neues Heldenideal dämmert in ihm auf. Gereinigt von allen Wirren des Lebens fühlt er sich in höhere Sphären entrückt, und lächelnd blickt er, weltentrückt, hinein in einen Himmel, aus dem ihm die Botschaft ewiger Freude erklingt. So erlebt er, der vollentwickelte, gereifte Held, die letzte Umwandlung seiner Vorstellung höchsten Glückes: die Verkündigung einer über alle Nöte des Daseins erhabenen Lust an diesem Dasein mit seinen zerreißenden Schmerzen und spärlichen Genüssen. Von dieser Lust am Leben, das ihm durch die ausge-

standenen Leiden nicht verachtungswert, sondern teuer geworden ist, tönen seine letzten Werke wieder. In ihnen zeigt er denen, die ihm folgen, seinen Himmel, in dem er Erlösung fand, sein Elysium. Und dann stimmt er selbst in dionysischer Verzückung das Lied der Freude an.

Es sind weitreichende Ausblicke, die Beethovens Programmusik gewährt. Sie lassen die äußersten Höhen seiner Kunst erkennen, soweit diese dem Auge überhaupt erreichbar sind. Sie sind indessen nicht die einzigen Wegweiser zu seiner Gedankenwelt. Der programmatischen Instrumentalmusik stellen sich als wertvolle Ergänzungen die dramatischen und lyrischen Vokalschöpfungen zur Seite. An Anzahl weit geringer als die Instrumentalkompositionen, beanspruchen sie Beachtung wegen der Großzügigkeit ihrer Konzeption, der Fülle der in ihnen ruhenden künstlerischen Werte. Der Programmmusik am nächsten verwandt, fast unmittelbar mit ihr zusammenhängend, sind die dramatischen Schöpfungen. Beethovens Egmont- und Leonore-Ouverturen geben die ganze nachfolgende Handlung in einer auf die wesentlichsten Punkte konzentrierten Zusammenfassung. Die Musik des Schauspiels und der Oper bringt ungeachtet des Wertes einzelner Teile nichts durchaus Neues, nur eine breitere Ausführung der den Ouverturen zugrunde liegenden Gedanken.

Weit hinaus über die in den programmatischen Instrumentalstücken innegehaltenen Grenzen ragt dagegen das größte lyrische Vokalwerk Beethovens: seine Große Messe in D-dur. Sie ist das in der Intention gewaltigste, höchststrebende Denkmal Beethovenschen Schaffens. Eine Glaubensformel, die ursprünglich als Bekenntnis einer idealen Gemeinde aller Menschen gedacht ist, gestaltet er zum Ausdrucksmittel eines einzigen um.

Beethovens Verhältnis zu der offiziellen Religion seiner Zeit war von jeher kühl gewesen. Dogmen in blindem Glauben als wahr und unanfechtbar hinzunehmen, dazu konnte er sich weder als Künstler noch als Mensch entschließen. Der in äußerlichen Formeln erstarrten katholischen Lehre, in der er erzogen war, stand er ihrer Engherzigkeit wegen fremd und gleichgültig gegenüber. Der Protestantismus

mochte ihm, dem phantasievollen Künstler, zu nüchtern erscheinen. So hielt er sich von allen rein kirchlichen Dingen fern und stillte sein religiöses Bedürfnis in der Anbetung der Natur, die ihm höhere Offenbarungen brachte, als Priesterworte je vermocht hätten. Je mehr er eindrang in die metaphysischen Quellen des Lebens, je tiefer seine Philosophie das Verhältnis des Einzelnen zum Weltall erfaßte, je höher sein Geist hinaufstieg in transzendente Regionen und die Erkenntnis empfing, daß die wahre Gottheit in der Brust des Menschen wohnt, desto mehr mußte es ihn reizen, seine neue Weltanschauung in den Glaubensformeln des alten Christentums zu spiegeln. Er empfand, daß das Beengende, Beschränkte dieser Lehre nicht ihrem Wesen entsprach, sondern nur durch kurzsichtige, engherzige Auslegungen künstlich in sie hineingetragen war. Nun versucht er, der innerlich freie Künstler, der alles Kleinliche religiösen Aberglaubens weit von sich geworfen hat, den ihn durchströmenden Empfindungen im Rhythmus des alten Messetextes künstlerischen Ausklang zu geben. Frei von konfessioneller Beschränktheit darf er sich der erhabenen Worte bedienen, die Jahrhunderte hindurch als dichterisches Symbol der Gotteserkenntnis gedient haben. Die Natur ist seine Gottheit. Sie hat ihn gelehrt, jede Erscheinung als Spiegel göttlichen Wesens aufzufassen und zu ehren. So betrachtet er sich selbst als Gefäß überirdischer Offenbarungen — sich, den Helden, den Überwinder, der gelitten hatte, sich kreuzigen ließ, hinabgefahren war zu den Toten und dann auferstand und den Gott in sich erwachen fühlte. Es ist in diesem Glaubensbekenntnis Beethovens, in dieser seiner Verkündigung vom Wesen des Göttlichen im Menschen noch etwas mehr als der Pantheismus Spinozas und Goethes. Es liegt darin eine unmittelbare Bezugnahme auf die eigene Persönlichkeit. Die Lehre von der Natur in Gott und Gott in der Natur, von der Erscheinung Gottes im Allwesen der Welt steigert sich hier zur mystischen Erkenntnis Gottes in einer einzigen schaffenden Individualität.

Und das Ergebnis dieser ganzen Schaffenssumme?

Freiheit in künstlerischer, politischer, persönlicher Hinsicht, Freiheit des Willens, des Handelns, des Glaubens, Freiheit des ganzen

Individuums in all seinen Betätigungen äußerer und innerer Art: das ist die Botschaft, die Beethoven bringt und der er in seinen Heldengestalten, in Drama und Lyrik, symbolischen Ausdruck schafft. Hier ist die Brücke, die von dem scheinbar einsam Stehenden zu seinen großen Zeitgenossen und Mitkämpfern führt: zu Kant, Fichte, Humboldt, Stein, Schiller, Goethe. Hier erklingt derselbe Akkord, der in den Freiheitskriegen zum Sturm anschwillt, der zwei Jahrzehnte vorher den Orkan der Französischen Revolution durchbraust hatte. Wir blicken vergleichend auf Beethovens äußeres Leben. Da ist nichts mehr von der ergebenen Dienstbarkeit Haydns, von der kindlich gutmütigen Anhänglichkeit Mozarts, oder gar von dem ehrsam trockenen Beamtentum Bachs. Beethoven steht frei für sich. Was ihm die Welt darbietet, betrachtet er als schuldigen Tribut. Was er ihr dafür gibt, ist ein freiwilliges Geschenk. Steifnackig, selbstherrlich wie keiner vor ihm, außer dem einzigen, ihm auch in dieser Beziehung verwandten Händel, predigt er das Recht auf die eigene Persönlichkeit, den Anspruch auf freie Betätigung des Einzelwesens innerhalb der Gesamtheit. Er kämpft für das Ideal der zum Bewußtsein ihrer selbst erwachten Individualität, für Glaubens- und Gewissensfreiheit. Die zündenden Stichworte seiner Epoche vom „Rechte, das mit uns geboren", von „Freiheit und Menschenwürde" finden in ihm begeisterten Widerhall.

Doch es ist keine ungezügelte Freiheit, keine schrankenlose Willkür. Mit dem Selbstbestimmungsrecht erwacht auch das Bewußtsein der Verantwortlichkeit. Das Individuum ist nicht unumschränkter Herr der Welt. Wo der Einzelne seine natürlichen Machtgrenzen überschreitet, fällt er der Vernichtung anheim. Coriolan muß untergehen, weil sein Wille ihn zur Selbstüberhebung treibt. Napoleons Name wird aus der Eroica-Partitur getilgt, weil der Konsul sich zum Tyrannen aufschwingt. Beethovens Freiheitsbegriff ruht auf streng sittlicher Basis. Es ist ein erarbeitetes, in schwerem Schicksalskampf erobertes Glück. Kein weichliches Genießen, kein gemächliches Ausruhen, kein üppiges Sichgehenlassen. Ein ernstes Pflichterfüllen, ein harter Selbstzwang, der zum Quell der Freude wird, weil er die Tiefen des eigenen Wesens erschließt. Er führt nicht nur zur Erringung der

Freiheit, er verleiht dem Kämpfer gleichzeitig die Kraft, das erworbene höchste Gut sich zu erhalten, sich nutzbar zu machen. Das Bewußtsein der Pflichten sich selbst und anderen gegenüber, die Erfüllung des Kantschen kategorischen Imperativs gibt die Grundlage zu jenem hohen Verantwortlichkeitsgefühl, das einzig den richtigen Gebrauch der gewonnenen Freiheit gewährleistet. Dies Bewußtsein tätiger Pflichterfüllung gebiert die erhabene Heiterkeit, die im Leben trotz aller Schmerzen kein verächtliches, sondern ein kostbares Gut sieht, wert, es zu besitzen, zu verteidigen, zu höchster Entfaltung aller gegebenen Kräfte zu steigern. Ein Idealismus von grandioser Schwungkraft ruht in solchem Bekenntnis. Seine Hoffnungen spannen sich in weite unfaßbare Fernen, sie reichen hinaus über die Grenzen unseres Erkenntnisvermögens. Sie weisen auf jene ewig rätselhafte Macht, die Liebe und Majestät vereinigt. Sie setzt das Ziel, erteilt die Preise. Die Gesetze des Handelns aber gewinnt der Mensch aus eigener Kraft, aus dem Bewußtsein selbstgewollter Pflichterfüllung in selbsterworbener Freiheit. „Das moralische Gesetz in uns — der gestirnte Himmel über uns: Kant."

So spinnt die Phantasie des Tondichters in der programmatischen Musik und in den großen Vokalwerken eine poetische Idee weiter und formt sie zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung. Doch Beethovens Wirkungskreis ist damit noch nicht umschrieben. Die Eigenart des von ihm behandelten Stoffgebietes bedingt eine stetig sich steigernde Feinheit in der Form der Abstraktionen. Die spärlichen Programmthemen, die ihm ein günstiger Zufall in die Hände spielte, genügten ebensowenig, wie die wenigen Gesangswerke, um alle Strömungen zu fassen, die Beethoven durchfluteten. Wo sollte er die passenden Überschriften, die ihm zusagenden Texte hernehmen? Das, worauf es ihm ankam, ließ sich nicht in herkömmliche Bahnen äußeren Geschehens zwingen. Für die Erlebnisse, die er in seiner Kunst darstellte, fand sich nur selten ein andeutendes Wort. Schaltet er doch jede Erinnerung an eine faßbare Handlung aus. Nur die Seelen der Ereignisse finden tönenden Ausklang. Die innerste Gemütserregung kommt unmittelbar zu Gehör. Jede Erinnerung

an die Wirklichkeit, an eine in Begriffen darstellbare Idee ist ausgelöscht. Der letzte Rest der Materie ist vernichtet. Es fällt das geheimste, feinste Kleid, das den Dingen einen Namen gab. Nicht mehr in Gleichnissen redet jetzt Beethoven. Er gibt die aus den Gleichnissen gewonnene Erkenntnis direkt, ohne vermittelnde Erläuterung. Aus tönenden Welten spricht die Stimme des Künstlers, der das tiefste Wesen aller Erscheinungen erkannt hat und diese Erscheinungen nun, all ihrer Äußerlichkeiten entkleidet, ihrem innerlichsten Gehalt nach wieder erstehen läßt. Nur ein sinnlich wahrnehmbares Symbol bleibt: die Form der Klangerscheinung. Form nicht im engen schulmäßigen, sondern im weitest gefaßten Sinn. Form als die planmäßige, kunstvoll gegliederte Vereinigung all der Elemente, die das Ausdrucksvermögen der Musik bis jetzt gewonnen hat: Melodie, Rhythmus, Harmonie, Kolorit, Dynamik, Phrasierung. Die Analyse der aus ihnen entwickelten Formen, die Erforschung der darin ruhenden Affekte führt zur ästhetischen Erkenntnis auch dieses letzten Teiles des Beethovenschen Schaffens. Es ist die rätselvollste und doch zugleich die am leichtesten faßbare aller Sprachen, die Beethoven in der Mehrzahl seiner Schöpfungen spricht: in den programmlosen Instrumentalwerken.

Vereinzelte Wegweiser hat er selbst gesetzt. „Marcia funebre sulla morte d'un eroe", „La malinconia", „Das Lebewohl", diese Bezeichnungen greifen noch in die Programmwelt hinüber. „Ermattet klagend", „nach und nach wieder auflebend", das sind Bemerkungen in der letzten As-dur-Sonate, die, ebenso wie der „Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" im a-moll-Quartett, das „beklemmt" in der Cavatine des B-dur-Quartetts, der „schwergefaßte Entschluß" in op. 135 weit über die üblichen Grenzen der Vortragsbezeichnung hinausgehen. Welche Stufenleiter seelischer Entwicklung lassen die der großen As-dur-Sonate beigegebenen Überschriften erkennen: „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung", „lebhaft, marschmäßig", „langsam und sehnsuchtsvoll", „geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit". Was ist hier aus den unbestimmten Tempoangaben der Alten geworden! Sie haben sich zu Charakterbezeichnungen von fast programmatischer Deutlichkeit umgewandelt.

Sie wirken wie die Inhaltsangabe eines Gedichtes, das nur nach den zugrunde liegenden Gemütsbewegungen skizziert ist.

Bedeutungsvoll sind Beethovens Aufzeichnungen auch da, wo er sich der stereotypen italienischen Formeln bedient. In welch überreicher Fülle werden molto legato, espressivo, marcato, ritardando, a tempo, dolce, cantabile ausgestreut. Das sind nicht nur Anweisungen für die mechanische Ausführung. Aus ihnen spricht der Wille des Dichters. Das konzertierende Element wird immer rücksichtsloser zurückgedrängt. In Beethovens letztem Klavierkonzert fehlt sogar die einzig übriggebliebene Zufluchtsstelle für den rein virtuosen Spieltrieb: die Kadenz. Der Organismus des Werkes ist so fein gegliedert, so zart geädert, daß einer fremden Individualität kein Raum zu eigenmächtigen Ergänzungen bleibt. Die Vorschriften des Schaffenden, einst bestimmt, dem Ausführenden nur Anregungen zu geben, auf denen er selbstschöpferisch weiterbauen konnte, steigern sich zu zwingenden Geboten. Sie sind nicht mehr Vorstufen zum Programm, sondern sie geben weit deutlicher als das poetische Begleitwort die aus ihm herauskristallisierte Affektbezeichnung. Wie die Turmspitzen versunkener Städte ragen sie aus den Fluten empor, regen die Phantasie an, das entschwundene Bild unter dem Wasserspiegel zu suchen. Beethoven empfindet das Unzulängliche der herkömmlichen italienischen Bezeichnungen. Er häuft die Erläuterungen gelegentlich zu ganzen Sätzen. Bis in die Gewebe der einzelnen Stimmen hinein reichen seine Vorschriften. Er bezeichnet den Rhythmus der Taktgruppen, er glaubt eine Zeitlang an die Wunderwirkungen des Metronoms. Er erfindet sich komplizierte italienische Vokabeln. Wo diese nicht ausreichen, verwendet er deutsche Überschriften, und schließlich benutzt er alle Hilfsmittel zugleich: Metronom, italienische und deutsche Bezeichnungen.

Hinter all diesen sorgfältigen Detailarbeiten verbirgt sich mehr als die Furcht vor ungenauer Ausführung, mehr als ängstliche Vorsicht verständnislosen Interpreten gegenüber. Für Beethoven sind Tempo- und Vortragsangaben organische Glieder seines Werkes, Kundgebungen seines Dichterwillens. Sie haben für das Bild des

von ihm Gewollten gleiche Wichtigkeit wie Versetzungszeichen und Phrasierung. Für ihn, den bis aufs äußerste feilenden Künstler, gibt es nichts unbedingt Selbstverständliches. Alles Unbewußte schwindet. Das Bewußtsein arbeitet mit unerhörter Schärfe, meißelt die zartesten Gedanken plastisch heraus, legt den scheinbar belanglosesten Einzelheiten tieferen Sinn bei. Alles beseelt der gewaltige Schöpferodem des dichtenden Musikers.

Ebenso wie Tempo- und Vortragsangaben sich von der äußerlichen „Bezeichnung" zum poetischen Ausdrucksmittel erheben, schärft sich das dynamische Sprachvermögen. Dynamik als Gradmesser innerer Erregung war auch den Alten wohlbekannt. Die Gegenüberstellung verschiedener Klangstärken findet sich bereits in den Anfängen der Instrumentalmusik als von der Chormusik übernommenes Vermächtnis, wie Gabrielis Sonate Pian e forte zeigt. Echowirkungen sind ein beliebtes Effektmittel. Dem Kontrast von Solo und Tutti in den alten Konzertformen liegt ein ähnliches Prinzip zugrunde. Doch bleiben Licht und Schatten meist deutlich voneinander geschieden, durch breite Stufen getrennt. Je mehr sich die Empfindungsskala der instrumentalen Kunst erweitert, um so dringender wird das Verlangen nach einem Ausdrucksmittel für den Wechsel in der Spannung der Gefühle, im Steigen und Sinken der Erregung. Das Crescendo und Diminuendo der Mannheimer Symphoniker war sicher keine von ihnen gemachte Erfindung. Doch ihnen bleibt das Verdienst, die Bedeutung dieser Kunst des Überganges, des freien Spieles mit Licht und Schatten zuerst planmäßig ausgebaut zu haben. Daß bei ihnen das Mittel vielfach zum Zweck erhoben wurde, daß das An- und Abschwellen der Tonwellen, das ruckweise Umschlagen der Stimmungen, die kühne Handhabung der Beleuchtungskunst zur virtuosen Spielerei ausartete, erklärt sich aus dem geringen Umfang ihres Gedankenkreises. Gluck, Mozart und Haydn wissen die erworbenen Fertigkeiten weit bedeutungsvoller anzuwenden. Die zuckenden Sforzati, die beiden Crescendohöhen, die blitzartig wechselnden Gegensätze lauten und heimlich zarten Empfindens bei Haydn geben der Dynamik oft entscheidenden Einfluß auf die Bestimmung des Affektes. Doch verblassen selbst diese

genial inspirierten Neuerungen vor der tiefsinnigen Art, mit der Beethoven den dynamischen Ausdruck seinen Gedanken dienstbar macht. Empfindungsschwankungen, für die eine melodische, rhythmische oder harmonische Andeutung viel zu grob wäre, spiegeln sich mit sprechender Deutlichkeit in dynamischen Schattierungen. Stimmungsübergänge, die von Pol zu Pol fliegen und unüberbrückbar scheinen, finden in dynamischen Wendungen unmittelbar überzeugende Darstellung. So im dritten und vierten Satz der c-moll-Symphonie, im Schlußsatz der Egmont-Ouverture. Nicht nur die großen Kontraste — alle die kleineren, zarten Gefühlwellen, das plötzliche Umbiegen einer ansteigenden Linie, die dumpfen Zuckungen verhaltener Leidenschaft, das unerwartete Nachlassen und Erlöschen einer hell angefachten Erregung, das zweifelnde Wogen der Stimmungen, das Schwanken und Zaudern, das Drängen und Stürmen — es ist eine unabsehbare Kette von Erscheinungen, die Beethoven aus dynamischen Mitteln allein hervorzaubert. Auch sie sind Diener seiner Ideen, Diener, deren Wichtigkeit er sich wohl bewußt ist, deren Leistungsfähigkeit er daher zu äußerster Höhe entwickelt.

So schafft die dichterische Idee sich in Dynamik und Vortragsangaben Ausstrahlungen, erhebt diese Sprachmittel zu Ausdrucksquellen von ungeahnter Intensität. So gebiert die Idee auch das, was wir als Form im engeren Sinn des Wortes bezeichnen: die planvolle Zusammenfügung und Anordnung von Rhythmus, Melodie, Harmonie und Kolorit. Auch hier baut Beethoven auf überkommenen Vorlagen weiter. Doch unter seinem schöpferischen Anhauch verwandeln sich die herkömmlichen Muster. Sie gewinnen Physiognomien von frappanter Eindringlichkeit. Die in ihnen tätigen organischen Grundgesetze scheinen jetzt erst erkannt zu sein und ihrer Bedeutung entsprechend hervorzutreten. Es bilden sich die eigentümlichen Beethovenschen Formen, deren Originalität nicht so sehr im äußeren Schema ihrer Konstruktion, als in der Überlegenheit ruht, mit der jeder Idee die passende, ihrer Besonderheit bis auf die feinsten Einzelzüge entsprechende Gewandung gegeben wird.

Gedanken- und Gefühlsassoziationen: das sind die beiden Strömungen, die sich im Schaffen Beethovens verfolgen lassen. Sie kreu-

zen, vereinigen, trennen sich, stehen sich gegenüber, ergänzen einander — aber sie lassen bis zu einem bestimmten Grad stets ihre Wesensverschiedenheit erkennen. Der absoluten Lyrik, die sich auf Darstellung rein gefühlsmäßiger Vorgänge beschränkt, steht eine mehr erzählende, schildernde, von mannigfachen Kontrasten belebte Kunst gegenüber. Diese wirkt durch ein sich steigerndes Neben- und Nacheinander der Gedanken. Jene hat nur einen Ausgangspunkt, von dem aus sie sich in die Tiefe senkt oder in die Höhe reckt. Sie bohrt oder baut, die andere breitet aus. Musikalisch dargestellt ergeben sie die beiden wichtigsten Grundtypen der Beethovenschen Formenwelt: Sonate und Variation.

Die Sonate ist die Form des instrumentalen Dramas. Ihr Aufbau wird bedingt durch die Mannigfaltigkeit des Gedankenmaterials, durch die Reibung innerer Gegensätze, durch eine bald in beschaulicher Ruhe hinfließende, bald zu düsterer Tragik aufflammende Schilderung eines seelischen Geschehens. Aus dem Wettstreit der Widersprüche, aus der Energie, mit der sie sich bekämpfen, sich nebeneinander behaupten, gestaltet sich die Form. Eine organisch gegliederte Handlung mit genau disponierter Szenenfolge, streng begründetem Auftreten der Charaktere spielt sich im Rahmen des Sonatensatzes ab. Man braucht diese Handlung nicht in eine veräußerlichende Fabel zu zwängen. Aber man kann das dramatische Prinzip im Aufbau der Sonate nicht leugnen, ohne ihren ästhetischen Charakter zu verkennen.

Ihr künstlerischer Gegensatz ist die Variation. Sie reiht nicht verschiedene melodische Individualitäten aneinander. Sie geht nur von einer aus, die sie zerlegt. Nicht durch äußere Zuführung neuen Stoffes wächst sie, sondern durch innere Teilung. Aus einer Wurzel treiben die Veränderungen hervor. Entsprechend der Keimkraft des Grundgedankens führen sie ihn durch tausendfältige Metamorphosen zur Blüte, zur Entfaltung aller in ihm ruhenden produktiven Werte. Es ist ein Gärungsprozeß, der nicht, wie bei der Sonate, durch Mischung verschiedener Elemente, sondern aus der Zersetzung eines einzigen Stoffes erzeugt wird. Die Variation mit ihrem Zerfaserungsprinzip vertieft, erweitert eine angeschlagene Stimmung, spannt sie

bis zu den äußersten Grenzen ihrer Dehnbarkeit. Doch es fehlt die Befruchtung durch den produktiven Widerspruch. Ihr ästhetischer Charakter ist passiv, der der Sonate aktiv. So bleibt die Variation auch in ihrer höchsten Verklärung durch Beethoven, in ihrer Verschmelzung mit Fugenelementen reine Gefühlsausdehnung, die vollkommenste Form der musikalischen Lyrik. Ihr Ausgangspunkt ist die Grundform der Lyrik: das Lied. Es wird aufgelöst in seine Stimmungsatome. Aus jedem sprießen neue Welten, die planetengleich um die Zentralsonne kreisen. Bald vereinigen sie sich wieder mit ihr, kehren in den Schoß zurück, dem sie entsprossen. Bald steigert sich der Reichtum der Erscheinungen zu einem in unerschöpflicher Lebenskraft immer neu aus sich herausgebärenden Weltensystem. Bald scheint nur eine oberflächliche Laune am Werk zu sein, die an äußerlich spielender Umgestaltung ihr Gefallen findet. Das ist der gangbare Typus der Variationenform. Ihn zu vertiefen, ihn von virtuosen Trieben zu reinigen, ihn zum Mittler von Gefühlsentwicklungen zu erheben, das ist Beethovens Aufgabe. Ebenso wie er die Gedankenarchitektur der Sonate seinem Willen dienstbar macht, so adelt er die Gefühlsreihe der Variationen. Damit hat er die beiden wichtigsten Formen zur Darstellung seiner Ideen in der programmlosen Musik erkannt, Formen, denen die Ausgestaltung durch Beethoven Ewigkeitswert verleiht.

Die aktive, nach Mannigfaltigkeit strebende Tendenz der Sonate bestimmt auch das gegenseitige Verhältnis ihrer verschiedenen Sätze. Der Kunst des Musikers bleibt es vorbehalten, die einander widersprechenden Teile zur Einheit im höheren Sinn zusammenzufassen. Je schärfer die Kontraste, um so deutlicher kann die Idee des Ganzen aus den verschiedensten Brechungen aufleuchten. So erklärt sich das Bedürfnis nach Abwechslung in der Form der Teile, so ist es begreiflich, daß die Variation, als schärfster Widerspruch des Sonatensatzes, bei Beethoven allmählich neben dem Hauptsatz zum bedeutendsten Glied der zyklischen Sonatenform emporwächst. Zwischen diesen beiden Extremen steht als vermittelndes Bindeglied das Rondo, eine Mischform aus Variations- und Sonatenelementen. Von der Variation durch die grundsätzliche Aufstellung mehrerer

Gedanken unterschieden, reiht sie diese doch nur lose, zu buntem Kranz aneinander, vermeidet die streng konsequente Logik des Sonatenbaues. Es herrscht im Rondo eine fast rhapsodische Mannigfaltigkeit der Stimmungen, die wohl gelegentlich einer Vertiefung fähig ist, sich indessen häufiger auf anregendes Spiel mit anmutig tändelnden Gedanken und Gefühlen beschränkt.

Es ist ein altes Erbteil, das Beethoven mit dem Rondo übernimmt. Er erkennt auch hier die fruchtbaren Keime, er zaubert und gestaltet auch aus der Rondoschablone erstaunliche Wunder. Seine Welt ist unerschöpflich an produktiven Kräften. Nicht jeder Gedanke verträgt die tiefschürfende sonatenmäßige Ausdeutung. Nicht jedes Gefühl verlangt eine rein variationenartige Zerlegung. Auch Beethoven haust nicht nur auf Höhen und in Abgründen. Er kennt recht wohl die mittlere Lebenslinie, auf der er häufig wandelt, deren Reize er zu würdigen und zu feiern weiß. Seine geniale Natur schützt ihn gegen die niederzwingende Macht der Plattheiten des gemeinen Lebens, selbst da, wo er in ihnen unterzutauchen scheint. Wir haben uns gewöhnt, diese Seite des Beethovenschen Wesens geflissentlich zu übersehen, weil sie uns minder bedeutend dünkt. Und doch bietet gerade sie zur Charakteristik des Menschen und des Künstlers Beethoven einen nicht unwesentlichen Beitrag, der nicht übersehen werden darf, soll nicht das ganze Bild entstellt werden.

Die wahre Befreiung aus der Traumwelt der Tragik, der aufs äußerste gespannten Geistestätigkeit, der visionären Gefühlsekstasen bringt freilich nicht die bürgerlich liebenswürdige Heiterkeit, sondern das dröhnende konvulsivische Lachen. Die zu erdenferner Zartheit gesteigerte Empfindung schlägt mit explosiver Gewalt in dämonischen Humor um. Der Klaviervirtuos Beethoven liebte es, die bange Stille nach seinen Phantasien durch derbes Gelächter zu unterbrechen. So riß er sich und die Hörer mit plötzlichem Sturz aus übersinnlichen Höhen in die Wirklichkeit zurück. Der Dichter Beethoven läßt den künstlerischen Widerhall dieses Lachens in einer neuen Form ausklingen. Es verschwindet die friedfertige Eleganz, der behagliche Frohsinn, die kecke Grazie des alten Menuettes. An ihre Stelle tritt

eine unbändig stürmende Naturkraft, die nichts mehr von beengenden rhythmischen Vorschriften weiß, die in wildem Taumel ruhelos schweift, sich bald in düstere Leidenschaften eingräbt, bald sich zu vulkanischen Ausbrüchen wilder Freude aufschwingt, bald mit feinem, überlegenem Humor die Dinge von der Kehrseite betrachtet, das erschütternde Pathos in leichtschwebende Tanzrhythmen auflöst. Es ist kein menschlicher, konventionellen Bewegungsgesetzen unterworfener Tanz mehr. Elementargeister führen den Reigen. Befreit von jeder Erinnerung an körperliche Bewegung, an den herkömmlichen Typus eines gesellschaftlichen Unterhaltungsmittels wächst aus dem Menuett der älteren Zeit die musikalisch-humoristische Dichtung heraus: das Beethovensche Scherzo.

Der Kreis der wichtigsten Beethovenschen Formen ist umschrieben. Aus innerer Notwendigkeit sind sie gewonnen worden: keine Schemata, sondern Charaktertypen, Mittler einer dichterischen Idee, die sich aller äußerlichen Andeutungen enthält und sich nur noch in den Symbolen der Tonsprache Ausdruck schafft. Die ästhetischen Grundlagen für eine Kunst der feinsten Abstraktionen haben sich herangebildet. Ein Bildner ist erstanden, der diese Kunst in ihrem innersten Wesen erkannt hat, der über sie herrscht mit der berechnenden Sicherheit des unfehlbaren Despoten. Er kennt alle geheimnisreichen Kräfte des ihm untertanen Geisterreiches. Unablässige kritische Überlegung, rastloses Wägen, stetig sich schärfendes Bewußtsein in der Anwendung der ihm gegebenen Macht leiten ihn. Dabei ist er Künstler genug, um seinem Willen ohne Zerstörung des bisher Geschaffenen Geltung zu erzwingen. Er benutzt die Formen, die sich ihm in scheinbar abgeschlossener Vollendung bieten. Er haucht ihnen seinen Geist ein, der ihnen durch alle Poren dringt und sie fast zerbersten läßt. Die Wucht seiner Empfindungen vernichtet alle eindämmenden Regeln der Etikette. Eine Seele offenbart ihre letzten Geheimnisse. Eine Persönlichkeit, durchwühlt von elementaren Stürmen, läßt alle Schleier fallen und ruft ihr eigenes Erleben mit rücksichtsloser Offenheit der staunenden Menschheit entgegen.

Keine von außen kommende Anregung kann Beethoven tiefere Impulse geben, als er aus sich selbst empfängt. So erhebt er dieses Selbst zum Objekt der künstlerischen Darstellung und wählt als Medium der Mitteilung die Sprache, in deren Zauberformeln er alles ausspricht, was Menschen denken und fühlen können: die wortlose Instrumentalmusik.

Zweites Buch

Beethoven der Tondichter

II

Klavierwerke und Konzerte



Die Klaviermusik ist der Mutterboden der Kunst Beethovens. Hier ruhen die Wurzeln seines Schaffens. Hier reifen die ersten bedeutsamen Früchte heran. Und — hier läßt die Produktionslust am frühesten nach. Als Vierziger hat Beethoven bereits die Mehrzahl seiner Klavierwerke vollendet. Alljährlich sind bis dahin mehrere große Kompositionen für Klavier erschienen. Dann hält er inne. Fast fünf Jahre währt die Pause zwischen der Sonate „Das Lebewohl“ und der e-moll-Sonate op. 90. Stockend nur, in längeren Zwischenräumen, keimt Neues heran. Erst im Beginn der zwanziger Jahre gerät die Klavierproduktion wieder in anhaltenden Fluß. Die letzten großen Werke entstehen, von der E-dur-Sonate bis zu den Diabelli-Variationen. Gleichsam äußerste Versuche, das mangelhafte Instrument den Wünschen des alternden Tondichters gefügig zu machen. Einstmals der intimste Vertraute seines Meisters, vermag es den hohen Anforderungen dieser Freundschaft nicht dauernd Genüge zu tun. Beethovens Gedanken wachsen weit hinaus über die Ausdrucksgrenzen des Klavieres. Klirrend springen die Saiten — man glaubt das Instrument unter den Händen dieses dämonischen Spielers zerbrechen zu sehen. Andeutend nur vermag es noch wiederzugeben, was der schöpferische Wille von ihm verlangt. Unwillig schlägt Beethoven den Flügel zu: „Es ist und bleibt ein ungenügendes Instrument.“

Beethovens Interesse für das Klavier vermindert sich in dem Maß, wie seine Anforderungen an die Ausgiebigkeit und Modellierfähigkeit des Klangmaterials sich steigern. Äußere Umstände tragen dazu bei, den Zusammenhang zwischen dem Künstler und seinem Instrument zu lockern. Das allmähliche Absterben des Gehörs schränkt die ausübende Tätigkeit ein. Aus der größeren Öffentlichkeit zieht Beethoven sich bereits als etwa Vierzigjähriger zurück. Auch in kleineren Kreisen läßt er sich immer seltener hören. Das Klavier verliert für ihn den Wert als Organ der unmittelbaren Mitteilung. Es büßt seine Ausnahmestellung, den Vorzug eines Lieblingsdieners ein und wird ein Instrument unter vielen anderen, denen es in manchen für Beethoven wesentlichen Punkten erheblich unterlegen ist. Damit vollzieht sich die bei Beethoven zunächst unfrei-

willige, für die nachfolgende Zeit aber vorbildlich wirkende Loslösung des Schaffenden vom Ausübenden. Die bisher selbstverständliche Vereinigung von Komponist und Virtuose in einer Person wird aufgehoben. Zufälliges Mißgeschick gibt den Anstoß zur Teilung der Rollen. Der weitere Verlauf der Entwicklung verleiht dem scheinbaren Zufall geschichtliche Bedeutung und leitet aus ihm die für die Zeit von Beethoven bis auf die Gegenwart bestehende Trennung von Produktion und Reproduktion in der solistischen Instrumentalmusik ab.

Nicht nur ein künstlerischer, auch ein tiefgreifender sozialer Umschwung wird damit angebahnt. Die Klavierliteratur erhält eine neue fruchtbare Basis. Sie hört auf, Mittel zur Schaustellung der Kunstfertigkeit des Komponisten zu sein. Das persönliche Virtuosentum des Schaffenden tritt zurück. Es erlischt der Ehrgeiz, die Vorzüge des eigenen Könnens glänzen zu lassen. Das bis dahin Geschaffene war Gelegenheitsliteratur. Der Virtuose schrieb für den Augenblicksbedarf: bald für eine bevorstehende Akademie, bald für Schüler oder Freunde, bald für ein Privatkonzert in vornehmen Kreisen. Kompositionen für Soloinstrumente aus eigenem künstlerischen Mitteilungsdrang sind unbekannt. Arbeitete der Musiker doch selbst auf anderen größeren Gebieten bis vor kurzem fast nur auf Bestellung. Bachs schöpferische Tätigkeit wurzelt völlig in seinen jeweiligen Dienstverhältnissen und ändert sich mit ihnen. Haydns Symphonien und Quartette entstanden als Pflichtkompositionen, und die Sitte der Opernbestellung reicht in vereinzelten Fällen bis in das 19. Jahrhundert hinein. Langsam bilden sich diese Verhältnisse um. In dem Maß wie das Musikleben freiere Formen annimmt, wie sich der Verkehr zwischen Publikum und Künstler leichter gestaltet, die Absatzgelegenheiten durch den Aufschwung des Musikalienhandels sich mehren, gewinnt der Schaffende größere Selbständigkeit in der Art seiner Betätigung. Schon Mozart schrieb Symphonien aus eigenem Antrieb, und Beethovens Orchesterwerke sind mit wenigen Ausnahmen der persönlichen Initiative des Tondichters entsprungen. Das „Kommandieren der Poesie“ hört auf. Bestellte Arbeiten größeren Umfanges führt Beethoven in späteren Jahren nur dann aus,

wenn die Aufträge seinen Wünschen entsprechen. Seine Muse haßt jeden Zwang und verlangt freies Selbstbestimmungsrecht.

So ist Beethoven der erste, der sich freiwillig der Komposition für Soloinstrumente auch dann noch zuwendet, als ein äußerer Anreiz für ihn nicht mehr in Betracht kommt. Persönliche Zwecke fallen fort. Das Instrument interessiert ihn jetzt nur noch als Organ der Mitteilung, und er wendet sich ihm zu, sobald ihn die Inspiration dazu drängt. Er fragt nicht nach der Wahrscheinlichkeit einer Aufführung, er denkt nicht mehr an die Person des Interpreten. Er schafft sein Werk, weil er sich dazu getrieben fühlt, und sendet es in die Welt hinaus, damit es sich allein seinen Weg suche. Die sich hebenden sozialen Verhältnisse geben ihm die äußeren Mittel für sein Handeln. Die zunehmende Taubheit beschleunigt diesen Entwicklungsgang. Doch mehr als das alles ist es wieder der freie Wille der nach selbstgewählter Betätigung verlangenden Persönlichkeit, der unaufhaltsam auf diesen Weg drängt und damit für alle Zeiten den tiefen Riß zwischen Komponisten- und Virtuosenliteratur vollzieht.

Wie alle durch Beethoven bewirkten Umwandlungen entspringt auch diese keiner vorgefaßten Absicht, sondern einer erst allmählich aufdämmernden Erkenntnis. Gerade in dem Mann, der später alle virtuosen Interessen außer acht läßt, wohnt ursprünglich ein starker Hang zum rein Technischen, eine stolze, lachende Freude an der Bändigung des Mechanismus, eine übermütige Lust an der Besiegung selbstgeschaffener Schwierigkeiten. Schied er sich später vom Instrument, vernachlässigte er die eigene Neigung zur Virtuosität, so geschah es, weil er die vorhandenen Möglichkeiten erschöpft sah, weil ihm das Instrument keine Rätsel mehr bot. Doch auch diese Trennung ging allmählich vor sich. Es dauerte lange, ehe der von der Technik ausgehende Spieler Beethoven dem spekulativen Tondichter weicht. So sicher sich in den späteren Werken ein immer bewußteres Zurückdrängen der Persönlichkeit des Ausführenden vor der des Tondichters zu erkennen gibt, so zweifellos ist doch der weitaus größere Teil der Beethovenschen Klavierkompositionen noch Gebrauchsmusik im älteren Sinn, geschrieben für den eigenen

Bedarf, entsprungen aus dichterischer Intention, aber erfüllt von lebhaftem Interesse an technischen Stoffproblemen, von Liebe zu dem spröden Klangmaterial. Der Virtuose Beethoven steht hinter diesen Werken mit seinen persönlichen Vorzügen und Eigenheiten, seinen Liebhabereien und Schwächen. Dieser Virtuose ist unseren Augen für immer entschwunden. Als Niederschlag seiner Kunst sind nur die Gebilde erhalten geblieben, die er schuf, um der eigenen Persönlichkeit den ihren Vorzügen entsprechenden Rahmen zu geben. Das eben müssen wir in Erwägung ziehen, um den richtigen Maßstab für den größeren Teil der Beethovenschen Klaviermusik zu finden: sie ist noch nicht, wie die meisten Orchester- und Kammermusikwerke, reiner Ausfluß künstlerischen Mitteilungsdranges, sondern auf ihr Entstehen hat der Betätigungstrieb des ausübenden Künstlers mitbestimmend eingewirkt. Ein ganz intimer Zusammenhang besteht zwischen dem Klavierkomponisten und dem Virtuosen Beethoven. Sein Spiel gehört zu den Werken, wie zu dem Menschen selbst der Blick seines Auges, der Ton seiner Stimme.

Wie haben wir uns diesen Klaviervirtuosen Beethoven zu denken? War es nur der faszinierende Eindruck seiner Persönlichkeit, der ihm ein Übergewicht verschaffte? Oder trat in seinem Spiel selbst ein neues Moment zutage, wurden der Technik und dem Ausdruck neue Wege gewiesen?

Beethovens weitreichender Ruhm als Klavierspieler datiert erst von der Zeit seines zweiten Wiener Aufenthaltes. Über seine früheren Leistungen sind nur verhältnismäßig wenige Nachrichten vorhanden, die mehr lobend als enthusiastisch klingen. Wohl ließ er sich bereits als Achtjähriger öffentlich hören, doch scheint sein Spiel keinen unbedingt überwältigenden Eindruck hinterlassen zu haben. Man erkannte in dem Kind eine starke Begabung, aber kein Phänomen von der Art des jungen Mozart. Daß bei diesem in erster Linie eine glänzende Methode die außergewöhnlichen Resultate hatte erzielen können, daß eine ähnlich zielbewußte Erziehung Beethoven versagt blieb, war ein Umstand, den anscheinend keiner der Zeitgenossen in Erwägung zog, obschon er für die verschieden-

artige Entwicklung beider Tondichter maßgebende Bedeutung erlangte.

So wächst Beethoven innerhalb eines kleinen Kreises heran. Namhafte Vorbilder fehlen ihm, sein Gesichtsfeld bleibt beschränkt. Man erkennt seine Fähigkeiten an, lobt und ermuntert ihn, der großmütige Graf Waldstein schenkt ihm einen Flügel. Doch alle diese Anerkennungen dringen nicht nach außen. Beethoven ist eine Lokalberühmtheit in Bonn. Bis zu seinem einundzwanzigsten Jahr bleibt sein Ruf auf die Heimatstadt beschränkt. Über eine angeblich im Winter 1781—1782 mit der Mutter unternommene Konzertreise nach Holland verlautet nichts Gewisses, und erst der Ausflug des Bonner Hofes nach Mergentheim 1791 bringt Beethoven Gelegenheit, seine Kunst vor einer neuen Hörerschaft zu zeigen. Bis dahin bleibt er ausschließlich auf eigene Quellen angewiesen. Es fehlt die für die Erziehung des Virtuosen wichtige Anregung durch andere Begabungen. Es fehlt auch die Aufstachelung durch ein anspruchsvolles, verwöhntes Publikum. Die Kreise, in denen Beethoven sich hören ließ, kannten niemand außer ihm. Nicht nur seltene Begabung für das Instrument, auch ungewöhnliche Befähigung zur Selbsterziehung muß Beethoven besessen haben. So nur sind die begeisterten Lobsprüche erklärlich, die 1791 der Kaplan Junker in Mergentheim dem „lieben leisegestimmten Manne“ zollt, dessen Virtuosengröße man sicher berechnen kann „nach dem beinahe unerschöpflichen Reichtume seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdruckes seines Spiels und nach der Fertigkeit, mit der er spielt. Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen“.

Einen ganz eigenen Weg! Der schlichte Mann, der diese Worte fast unbewußt ihrer tiefen Bedeutung aussprach, hat das Wesentliche des Beethovenschen Virtuosentums richtig erkannt. Einen ganz eigenen Weg hatte der Klavierspieler Beethoven sich gebahnt, nicht trotz, sondern gerade dank seiner Abgeschlossenheit. Ein Geringerer wäre aus Mangel an Anregung stehengeblieben, am billigen Lob bewundernder Freunde zugrunde gegangen. Beethoven fand

in dieser Vereinsamung sich selbst, den instrumentalen Ausdruck für die eigene Persönlichkeit, den individuellen Stil als Virtuose. Und dieser Virtuose, in seinem Werdegang nicht gestört, nur durch das unaufhörliche Zutragen der wichtigsten Bildungselemente leise unterstützt, hatte sich zu so imposanter Bedeutung entwickelt, daß er, plötzlich aus dem Halbdunkel der kleinen Residenz in die glänzende Sphäre des Wiener Kunstlebens versetzt, im Sturm die Führung an sich riß und sie, allen Angriffen zum Trotz, siegreich behauptete.

Es war ein feiner, sorgsam gepflegter Kulturboden, den Beethoven in Wien betrat. Noch lebten die Traditionen Mozarts. Das gesangvolle, empfindungsreiche, dabei stets von edler Anmut getragene Spiel Mozarts gab den Maßstab zur Beurteilung aller neu auftretenden Pianisten. Hervorragende Techniker wie Clementi, Wölffl, Lipavski, Gelinek sorgten für die Erweiterung der technischen Kunstfertigkeit, ohne die überragende Individualität des Salzburger Meisters in Vergessenheit bringen zu können. Von den Vorzügen dieser auf die zart gebauten Wiener Instrumente der achtziger Jahre berechneten Schule besaß Beethoven wenig. Von Neefe wahrscheinlich nach den Anweisungen Philipp Emanuel Bachs unterrichtet, war er frühzeitig auf ein, im Gegensatz zu der weichlich-gefälligen Wiener Spielart, kraftvoll ausdrucksreiches Spiel, auf die Ausbildung eines farbenreichen Anschlages, auf die Entfaltung herber Energie dem Instrument gegenüber erzogen worden. Die Beschäftigung mit dem Orgelspiel mag die Kraft der Finger noch gestärkt, das Verständnis für die Schönheit des gebundenen Vortrages erhöht haben. Gedrungen, muskulös, kaum eine Dezime spannend, war die schwere Hand Beethovens mit den kurzen, vorn abgeplatteten Fingern von Natur aus wenig geeignet für die feine Grazie der „galanten“ Schule, für die zärtliche Kantabilität ihres Vortrages, für ihre in engen Grenzen bleibende skizzenhafte Dynamik. Beethovens Technik bedingt von vornherein eine schallkräftigere Resonanz. Sie ist nicht liebenswürdiges Getändel, kokette Bravour, sondern sprudelnder Energieüberschuß. Sie schwebt nicht und gleitet nicht, sie

stampft und rollt. Dabei ist sie kühn und reich an neuen Kombinationen, die aber nicht aus Anschmiegsamkeit an das Instrument, aus der Vorstellung äußerlicher Wirkungen erfunden, sondern häufig dem Wesen des Instruments widerstrebend, schwierig, undankbar sind. Beethovens Ton hat nichts von der schnell verklingenden Süßigkeit, der schmeichlerischen Anmut geschickter Wiener Virtuosen. Seine Kantilene regt auf, sie tönt voll und getragen wie Orgelklang. Zu langer, ununterbrochener melodischer Linie verschmelzen die Töne, „als wenn auf dem Bogen gestrichen würde". Seine Anschlagskunst zaubert Schattierungen von suggestiver Feinheit hervor. Die Klangphantasie spielt auf orchestrale Gebiete hinüber. Es wachsen die Dimensionen nicht nur der Formen, sondern auch der rein klanglichen Darstellung. Die Grenzen werden weiter gesteckt, die Zwischenstufen verfeinert. Die ungeheure Weite der Beethovenschen Ideenwelt bedingt eine großzügige Umgestaltung des Klavierklanges aus ganz anderen Gesichtspunkten heraus, als die ältere Schule sie gewähren konnte.

Um solche Fortschritte aus der Phantasie eines Einzelnen in die Wirklichkeit zu übertragen, bedurfte es eines Instrumentes, das die Intentionen des Spielers restlos wiederzugeben vermochte. Beethoven sucht lange nach diesem Instrument, er wechselt ständig, ohne eine dauernde Neigung fassen zu können. Seine Bonner Klaviere mögen dem damaligen Geschmack entsprochen und ihm kaum sonderliche Befriedigung gewährt haben. Der vom Grafen Waldstein geschenkte Flügel stammte vermutlich von Stein aus Augsburg, dem damals zu Ansehen gelangenden Konkurrenten der Wiener Fabrikanten, der seinen Instrumenten größere Tonfülle und lebhaftere Intensität des Klanges zu geben versuchte. Steins Flügel interessierten Beethoven. Schon bei seiner ersten Reise nach Wien suchte er Stein in Augsburg auf. Als später Steins Tochter, die im Handwerk des Vaters erfahrene Nanette, nach Wien übersiedelt, festigt sich die Freundschaft mit ihr, seiner Helferin in Haushaltsnöten, und auch ihr Gatte, Schillers Jugendfreund Andreas Streicher, zählt zu Beethovens Vertrauten. Um Beethovens Ansprüchen zu genügen, unternimmt Streicher immer neue Änderungen, und der Erfolg lehrt,

daß Beethoven dem Freund den richtigen Weg wies. Reichardt berichtet im Jahr 1809, daß Streicher „das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rat und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben hat, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Drucken und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen größeren und mannigfaltigeren Charakter verschafft, so daß sie jeden Virtuosen, der nicht bloß das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen."

Es besteht ein bemerkenswerter Unterschied zwischen Beethovens Betätigung als Klavierreformator und Bachs Beschäftigung mit dem Instrumentenbau. Der Thomaskantor geht als guter Praktiker vor. Er kennt die Mechanik der Instrumente ebensogut wie der gewiegteste Fachmann. Sein weitblickendes Künstlerauge und sein scharfer, spekulativen Tüfteleien zuneigender Verstand machen ihn den Leuten vom Handwerk überlegen und lassen ihn Neuerungsmöglichkeiten erkennen, die anderen verborgen bleiben. Beethoven hingegen kümmert sich wenig um Einzelheiten in der Konstruktion. Er beschränkt sich darauf, den Fabrikanten neue Ziele zu zeigen und überläßt es dann ihrem Erfindungstrieb, den Weg dahin zu finden. So gelangt er nie zu vollbefriedigenden Resultaten. Je mehr die Industrie leistet, desto mehr verlangt er. Das Handwerk hinkt den unablässig sich steigernden Wünschen des Ungeduldigen stets nach. Am meisten sagen ihm die massiv gebauten englischen Flügel zu, die er 1796 in Berlin kennenlernt. Doch es dauert lange, ehe sein Wunsch nach Besitz eines solchen Instrumentes in Erfüllung geht. Von den drei historischen Beethovenflügeln stammt der älteste aus der Pariser Fabrik von Erard. Beethoven mag ihn 1803 von Lichnowsky, der um dieselbe Zeit ein ähnliches Instrument für sein Haus kaufte, geschenkt erhalten haben. Ob Beethoven diesen schwachkonstruierten Flügel sonderlich hochgeschätzt hat, ist zweifelhaft. Er übergab ihn im Beginn der zwanziger Jahre seinem Bruder Johann, da er für ihn selbst schon seit 1818 überflüssig geworden war. In

diesem Jahr war als Stiftung des Londoner Klavierfabrikanten Thomas Broadwood ein Flügel aus dessen Fabrik bei Beethoven angelangt — ein für jene Zeit überraschend stark konstruiertes dreichöriges Instrument, dessen gesättigte Tiefe Beethoven besonders begeisterte. War es ein Zufall, daß kurz nach dem Empfang des Broadwood die große B-dur-Sonate begonnen wurde? Oder regte der prächtige neue Flügel die Schaffenslust an, entfachte er die nur noch leise glimmende Liebe zum Klavier wieder zur hellen Flamme?

Der Broadwood blieb Beethovens Liebling auch dann, als er infolge mancher Strapazen bereits unbrauchbar zu werden anfing und der Wiener Fabrikant Graf ein neues viersaitiges, mit Schallfänger versehenes Instrument baute. „Bauch an Bauch" standen der Graf und der Broadwood bei Beethoven im Schwarzspanierhaus — verschwiegene Zeugen seiner letzten Lebenstage, seiner letzten Phantasien.

Beethovens Verhältnis zum Klavierbau läßt die Richtung seiner reformatorischen Bestrebungen erkennen: Vergrößerung der Schalldimensionen, Vermehrung der Tragkraft und reichere Registrierfähigkeit des Tones. Das Instrument soll Ausdruck gewinnen, sich beseelen, koloristisch wirken. Daß dieser tiefere Drang nicht durchweg erkannt wurde, daß man sich an auffallende Äußerlichkeiten von Beethovens Spiel klammerte und ihn deswegen tadelte, ist kaum verwunderlich. Mußte doch namentlich den im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts erzogenen Musikern Beethovens Art da maßlos und barock erscheinen, wo sie in Wirklichkeit nur unter dem Zwang einer übermächtigen Ideenfülle und -größe stand. Es wiederholt sich der häufig wiederkehrende Vorgang, daß das mit geringem Fachwissen beschwerte Laienpublikum schneller und sicherer die Originalität einer neuen Erscheinung spürt und anerkennt, als die am Gewohnten messende Zünftlerschar. Als Komponist wie als Klaviervirtuos muß Beethoven diese Erfahrung machen. Zu derselben Zeit, wo seine Werke von den Wiener Adligen eifrig gespielt werden und ihm schnell wachsenden Ruhm in den Liebhaberkreisen Deutschlands und Englands eintragen, werden sie in der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung schulmeisterlich abgekanzelt. Und während sein Ansehen als Klavierspieler in Wirklichkeit bereits unanfechtbar feststeht, erklingen tadelnde Bemerkungen der engeren Fachgenossen. Romberg rügt bereits im Beginn der neunziger Jahre die Rauheit und Härte des Beethovenschen Spiels, Cherubini bestätigt 1805 dieses absprechende Urteil. Dem kühlen aber glatten Wölffl gegenüber erscheint Beethovens Technik „weniger delikat und schlägt zuweilen ins Undeutliche über“. Im Vergleich mit dem Großsiegelbewahrer der alten Kunst, Hummel, treten die Gegensätze am schärfsten hervor. Beethovens reichlicher Pedalgebrauch erregt das Mißfallen derer, denen das Verständnis für die Notwendigkeit neuer Farbenmischungen fehlt. Die Kühnheit seiner Technik verblüfft in späteren Jahren nicht mehr so wie einst, da ihr allmählich die unbedingte Sicherheit abgeht. Pleyel endlich findet das erlösende Wort, indem er 1805 meint: „Il n'a pas d'école, il ne faut pas le regarder comme un pianiste.“

Kein Pianist! Keine Schule! Und doch nennt ihn der kluge, feinfühlige Tomaczek den „Herrn des Klavierspiels“.

Beide haben recht. Beethoven war kein Pianist wie die anderen. Ihm fehlte die Methode — die Methode im herkömmlichen Sinn. Keiner seiner Lehrer wußte sie ihm zu geben. So mußte er warten, bis er sie sich selbst schaffen konnte. In einsamem Ringen gefunden, erwies sie sich allen anderen überlegen. Denn sie war nicht, wie die anderen, aus einer Unterordnung oder Anpassung der Persönlichkeit an das Instrument entstanden. Der Spieler hatte sich das Instrument dienstbar gemacht. Er forderte, und der Mechanismus mußte gehorchen. Immer höher spannen sich im Lauf der Entwicklung diese Forderungen. Die dichterische Intuition bahnt sich einen Weg durch die Hemmnisse auch des sprödesten Mechanismus. Dieses rein dichterische Element ist die Seele nicht nur des Beethovenschen Schaffens, sondern auch seiner Kunst als Ausübender. Die Macht der Dichtergabe äußert sich am lebhaftesten, wenn er in freier, ungebundener Rede spricht. Denn über eines sind alle Beurteiler einig: Beethovens Improvisationskunst steht außerhalb aller Vergleiche. Selbst die Mozartschwärmer wagen dem phantasierenden Beethoven

den Platz zur Seite ihres Abgottes nicht streitig zu machen. Hier ist der Punkt, von dem die Würdigung Beethovens als Ausübender ausgehen muß. Nicht seine Leistungen als Pianist kommen für uns in Betracht, sondern der überwältigende Eindruck seiner freien Phantasien, seine Triumphe als Improvisator.

Die Entwicklung des Virtuosentums hat nach Beethoven einen Verlauf genommen, der den improvisierenden Spieler fast in Vergessenheit gebracht, die Improvisation als selbständige Kunst völlig verdrängt hat. Früher lagen die Verhältnisse wesentlich anders. Die freie Phantasie der alten Zeit war eine sorgsam gepflegte, hochbewertete künstlerische Disziplin. Mehr noch: sie war die ursprüngliche Form virtuoser Leistungen. Spieler und Komponist waren ein Wesen, dessen Kunst gerade durch die Vereinigung ausübender und schaffender Betätigung ihre Anziehungskraft ausübte. Die Phantasie sprudelte im Beisein der Hörer, und das unmittelbare Miterleben des geheimnisvollen Schaffensaktes, verbunden mit der Freude an äußeren Fertigkeiten, verlieh in den Augen des Publikums den Darbietungen der Spieler erst Berechtigung und Reiz. Das später fixierte Notenbild war eine unvollkommene Nachahmung der ursprünglichen Idee, zunächst für schwächere, erfindungsarme Begabungen berechnet. Von bedeutenden Meistern erwartet man freie Improvisationen als wichtigste Proben ihrer Kunst. Die minder bedeutenden suchen den Mangel an eigenen Ideen zu verdecken, indem sie die gegebenen Vorlagen nur als Skizzen betrachten, die sie nach Gutdünken ausschmücken. Die meist nur in Andeutungen gehaltene Schreibweise der älteren Zeit setzt diese Ergänzung durch den Spieler als selbstverständlich voraus, und die Kadenzen in den Instrumentalkonzerten sind die bis in die Gegenwart hineinragenden Überreste der Improvisationsepoche des Virtuosentums.

Dieses für die heutige Zeit verloren gegangene Gebiet ist die eigentliche Domäne des Klaviervirtuosen Beethoven. Hier herrscht er als unbestrittener Meister. Selbst die Nörgler, die ihn als Pianisten im engeren Sinn nicht gelten lassen wollen, beugen sich der hinreißenden Macht seiner Improvisationen. Schon bei seinem ersten Aufent-

halt in Wien gibt er Mozart, als dieser über ein vorgespieltes Paradestück sich kühl äußert, durch freies Phantasieren Anlaß zu einer weitblickenden Prophezeiung. Dabei bedarf er keines sonderlich anregenden Themas. Dieses ist nur das Material, aus dem er sich selbst den Schlüssel formt, der sein Phantasiereich öffnet. Bei dem Wettkampf mit dem anmaßenden Klaviergaukler Steibelt reißt Beethoven, zum Instrument schreitend, die Violoncellstimme des eben gespielten Steibeltschen Quintetts vom Pult, legt sie verkehrt vor sich, hämmert aus ein paar unbedeutenden Noten ein Thema heraus und beginnt nun ein so dämonisches Phantasiespiel, daß der vernichtete Steibelt heimlich den Saal verläßt und nie wieder mit Beethoven zusammentrifft.

Es kursiert eine große Anzahl als glaubwürdig verbürgter Anekdoten über Beethovens unbegreifliche Improvisationskunst, die sich bei den verschiedensten Anlässen offenbarte und nie ihre Wirkung verfehlte. Beethoven ist sich der Eindruckskraft seines Spiels wohl bewußt. Als der Plan einer Konzertreise erwogen wird, will er nur dirigieren und phantasieren. Sein Schüler Ries soll „Klavier spielen". Für die Ausführung des bereits niedergeschriebenen Stückes hat Beethoven nur noch bedingtes Interesse. Er weiß, daß er sich dabei auf eifrige Anhänger, die sein Werk genau studieren, mehr verlassen kann als auf sich selbst. In seinen öffentlichen Konzerten, mit Ausnahme der Kompositionsabende der letzten Jahre, sind daher die Improvisationen stets Hauptpunkte des Programms. Fast ausnahmslos phantasiert er, wenn er besonders gut gelaunt ist sogar bei Anlässen, wo niemand darauf rechnet. So gelegentlich einer Aufführung des Quintetts op. 16 für Klavier und Blasinstrumente, wo er plötzlich, bei einer Fermate, mit einer kühnen Improvisation anhebt, zum Verdruß der übrigen Mitwirkenden, die ängstlich auf den Moment ihres Einsatzes harren, zum Vergnügen des Publikums, das sich den übermütigen Scherz freudig gefallen läßt.

Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit der Beethoven im Augenblick zuströmenden Ideen, unerschöpflich ihre Wandlungsfähigkeit. Einmal wachgerufen, quellen die Eingebungen unaufhörlich. Immer neue Gebilde wachsen, immer weiter zieht der zauberische Geist

seine Kreise, immer ferner der Wirklichkeit, immer näher dem Unendlichen. Es ist das Bild des Adlers, der emporsteigt zur Sonne. Beethoven weiß nicht mehr, wo er sich befindet, vor wem er spielt. Das Zeitbewußtsein erlischt. Seine Empfindungen für die Außenwelt sind erstorben. Zuweilen gerät er zufällig an das Klavier. Die Phantasie entzündet sich an ein paar Tönen, die der Spieler wie im Vorbeigehen unwillkürlich anschlägt. Regungslos, wie fest gebannt verharrt der Körper, ohne die unbequeme Stellung zu wechseln, ohne sie zu fühlen. Der Geist allein baut, rastlos, ohne ein Ende finden zu können. Beethoven spielt im Freundeskreis die Eroica-Variationen. Nicht in der knappen Form, wie sie aufgezeichnet sind: er phantasiert noch zwei Stunden lang weiter über das nämliche Thema. Ähnliches erzählt Ries über die Entstehung des Schlußsatzes der f-moll-Sonate op. 57. Auf einem weitgedehnten Spaziergang hatte Beethoven „den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: „Da ist mir eben ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen.“ Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue so schön dastehende Finale dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt mich noch zu sehen und sagte: „Heute kann ich Ihnen keine Lektion geben, ich muß noch arbeiten.“

Bei dem Reichtum der Beethovenschen Phantasien liegt die Vermutung nahe, daß oft kostbare Ideen verloren gingen, Eingebungen von hoher Bedeutung mit dem Moment ihres Entstehens auch wieder verschwanden. Als einer von Beethovens Freunden nach einer soeben beendeten Phantasie ähnliche Gedanken bedauernd äußerte, lächelte Beethoven überlegen und wiederholte sofort zum Erstaunen der Hörer seinen Vortrag. Dieser merkwürdige Vorgang, an sich fast noch rätselhafter als die Gabe des Phantasierens selbst, offenbart die unbegreifliche Bewußtheit, mit der Beethovens Geist auch im scheinbaren Dämmerzustand arbeitete. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, daß die anscheinend mit dem Moment des

Entstehens verwehte Improvisation für Beethoven die Bedeutung einer Vorstudie, einer vorläufigen Zusammenfassung neuen Gedankenmaterials bedeutete. Als Künstler war er eine zu haushälterische Natur, um einmal gewonnene Schätze achtlos in den Wind zu streuen. Was ihm der Erhaltung wert schien, bewahrte er für größere Zwecke auf, so daß in Wirklichkeit weniger verloren gegangen sein dürfte, als eine flüchtige Betrachtung vermuten läßt.

In der Form seiner Phantasien entfaltet Beethoven dieselbe unerschöpfliche Gestaltungskraft wie in der Erfindung der Gedanken. Es gibt bei ihm kein feststehendes Schema, wie etwa bei den mittelmäßigen Talenten, die, von der Mode zum freien Phantasieren gezwungen, sich meist an die stereotype Variationenform klammern. Beethoven entwirft fast jedesmal ein anderes Bild. Czerny hat mehrere der auffallendsten Beethovenschen Improvisationstypen skizziert. Die Phantasie op. 77 bietet ein Beispiel unter vielen für Beethovens Art, nach Lust und Laune seine Gedanken aneinander zu reihen und sie, sprunghaft wechselnden Stimmungen folgend, zum Ganzen zu runden. Nach seiner gewöhnlichen Art halb unwillig, verdrossen scheint er sich an das Klavier zu begeben. Er beginnt nicht mit glatten Harmonien oder gefällig vorbereitenden Spielfiguren. Jäh jagen die Finger in hastig abwärtsstürzenden Allegroläufen über die Tasten, als gälte es, unwirsche Gedanken hinwegzufegen, sie mit heftig abweisender Gebärde zu verscheuchen. Erwartungsvolle Pausen unterbrechen die erregte Einleitung — wer verstünde sich gleich Beethoven auf die Sprachgewalt der Pausen, ihre unheimlich wirkende Spannungskraft! Eine sehnsuchtsvoll klagende Melodie steigt auf in verlangenden Septimen- und Nonenintervallen und schließt mit leise verhallender Kadenz. Nochmals die rollenden Skalen, nochmals der wehmütige Gesang, durch die tiefere Lage noch düsterer gefärbt. Die Melancholie verklärt sich zu weihevollem Ernst. Ein feierliches Des-dur-Largo erklingt: breite, in mystischer Tiefe gehaltene Bässe, gebunden ruhende Mittelstimmen, eine andächtig stammelnde Melodie, ein fragender Halbschluß. Ist die Ruhe, das Gleichgewicht der Seele gefunden? Ver-

neinend lautet die Antwort. Heftiger als zuerst stürzt die Skala unaufhaltsam in die Tiefe hinab. Beschwichtigend ertönt von neuem die Largo-Melodie in der ätherischen Farbe weicher Flöten und Klarinetten. Ein ausweichender Schluß läßt den tröstenden Gedanken nicht zu Ende kommen. Die Schatten des Anfanges versuchen leise sich wieder zu nähern, doch ihre Macht ist gebrochen. Sie führen jetzt zu energischem Aufschwung und leiten damit zu einem sinnigen Liedthema über. Die Klangfreude des Spielers erwacht. Er vermeidet den periodischen Abschluß, der volltönende Es-dur-Akkord fesselt ihn so, daß er ihn vier Takte lang ununterbrochen in immer zarteren Schattierungen anschlägt, bis er auf versonnenen, fast rezitativartigen Phrasen in heimliche Träume zu versinken scheint. Da — ein entschlossenes Aufwachen. Lebhafte Läufe stürmen empor. Virtuose Triebe sind entfacht. In präludierenden Akkorden folgt nach kurzem Stocken eines der in einfachen Dreiklangsintervallen aufsteigenden Beethovenschen Themen, bald in d-moll, bald in F-dur mit trotziger Bravour von beiden Händen aufgenommen. Doch auch hier findet der Dichter kein dauerndes Genügen. Wieder bricht er kurz ab, wieder versinkt er in unentschlossenes Brüten. An einen Ton saugt er sich fest, nur dieser eine klingt in ihm fort, die zaghaft tastenden Harmonien führen zu keinem neuen Gedanken. Gespenstig huscht die Anfangsskala vorüber. Das träumerische Spiel mit dem einen, langsam bebenden Ton kehrt wieder — es ist, als wäre der Musiker einem befreienden Gedanken auf der Spur, der ihm vorläufig noch zu entschlüpfen scheint. Phantastische Tongebilde steigen auf, unruhig wogende Klänge, über denen eine fragende Melodie schwebt, die wieder in träumerisches Sinnen zurückfällt. Doch diesmal bleibt es nicht bei der unentschlossenen Tonwiederholung. Der Bann ist gebrochen, von Takt zu Takt hebt sich die melodische Linie. Noch ein sinnender Halt: da gebiert sich aus dem nachdenklichen Einton-Motiv eine liebliche H-dur-Melodie: das Variationsthema des Stückes. Jetzt hat der Tondichter das Gesuchte gefunden. Die heitere Freude am Gestalten erwacht. Er wiederholt die Melodie, legt sie immer wieder auf neue Art aus, umkleidet sie mit duftigen Tonarabesken, teilt sie in grotesker Ver-

kleidung dem Baß zu, stets unter Wahrung des heiteren Liedcharakters. Auch die rollenden Anfangsskalen erscheinen wieder, doch ihre verdüsternde Wirkung ist aufgehoben. Dissonanzenfrei schmiegen sie sich der Tonart an, führen mit feinen humoristischen Ausweichungen zu einer empfindungsvollen Intonation des Liedes in C-dur und schließen dann, zu versöhnlichem H-dur umgestimmt, die halb übermütige, halb elegische Coda.

Czerny, der dieses poesieerfüllte, gegenwärtig fast vergessene Werk als Muster für Beethovens Art der Improvisationen nennt, begeht ein Unrecht, wenn er von einer potpourriartigen Folge der Gedanken spricht. Wie der Kern des Ganzen, die H-dur-Melodie, aus dem scheinbar unbedeutenden Einton-Motiv organisch emporkeimt, oder wie die charakteristische Eingangsskala in immer neuen Verwandlungen auftaucht, wie sie das ganze Stück als Anfangs- und Schlußglied einrahmt, sich jeder Stimmungsschwankung anpaßt — das ist mehr als ein üppiges Mosaik von Ideen. Trotz aller Mannigfaltigkeit des Themenmaterials bewahrt diese Phantasie durchaus die innere Einheit und spiegelt einen genau erkennbaren Gedankengang von reizvoller poetischer Feinheit.

So reichen Spielraum dieses Muster auch der Phantasie gewährt, Beethoven nimmt es keineswegs als Schablone. Czerny nennt noch andere Beispiele Beethovenscher Improvisationsmanier: die freie Variationenform, „ungefähr wie seine Chorphantasie oder das Chorfinale seiner Neunten Sinfonie, welche beide ein treues Bild seiner Improvisation dieser Art geben". Noch eine dritte und vierte Gattung kommt in Betracht: „Die Form des ersten Satzes oder des Finalrondos einer Sonate, wobei er den ersten Teil regelmäßig abschloß und in demselben auch in der verwandten Tonart eine Mittelmelodie usw. anbrachte, sich aber dann im zweiten Teil ganz frei, jedoch stets mit allen möglichen Benutzungen des Motivs seiner Begeisterung überließ. Im Allegrotempo wurde das Ganze durch Bravourpassagen belebt, die meist noch schwieriger waren als jene, die man in seinen Werken findet."

Mehr Muster hätte Czerny kaum noch aufzählen können, denn die von ihm genannten: Sonatensatz, Variation, Rondo erschöp-

fen bereits die wichtigsten Formtypen. Beethoven beherrscht also als Improvisator mit souveräner Sicherheit auch die Formen, die im allgemeinen als Ergebnisse lang vorbereiteter strenger Denkarbeit gelten. Schon diese Beobachtung führt zu dem naheliegenden Rückschluß, daß umgekehrt auch das improvisatorische Element einen starken Einfluß auf die als Klavierkompositionen im engeren Sinn überlieferten Werke ausgeübt haben muß, ja, daß Improvisation und Komposition in Beethovens Klavierwerken ineinander aufgehen. Wie sein Spiel ein nach außen gewendeter, sichtbar gewordener Schaffensakt ist, so wirkt umgekehrt die Vorstellung einer freien Spieltätigkeit auf das Schaffen ein. Der höchste Gipfel der alten Virtuosenkunst ist erreicht — und damit zugleich ihr Todesurteil ausgesprochen. Jetzt verstehen wir, warum Beethoven wenig Lust empfand, eigene Werke öffentlich zu spielen, warum er sie lieber anderen zum Vortrag überließ und die persönliche Tätigkeit auf freie Phantasien beschränkte. Indem Beethoven diese freien Phantasien zu höchster Verklärung durch künstlerische Gesetzmäßigkeit erhebt, schafft er zugleich durch ihre Festhaltung im Notenbild Aufgaben von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit für eine ihm persönlich fremde Kunst der Reproduktion, die, dem Wesen nach bis dahin unbekannt, von seinen Schöpfungen ihren Ausgang nimmt. So ist er der Vollender und Zerstörer der Improvisationskunst — der letzte Virtuose alten Stils und zugleich der Begründer des neuen.

Improvisation, gebändigt und geadelt durch die gliedernde Macht der Form — Form, beflügelt durch die Schwungkraft der Improvisation: das sind die Urelemente der Beethovenschen Klaviermusik. Das sind die beiden Pole, zwischen denen sie schwingt, bald dem einen, bald dem anderen näher kommend. Und wenn von ihnen die Improvisation wieder als die stärkste, die eigentlich zeugende Kraft bezeichnet wird, so geschieht dies nicht in der törichten Annahme, Beethoven, dieser sorgsamste, bedächtigste Arbeiter, habe seine Klavierwerke gleichsam im Flug, in ein paar glücklichen Stunden am Klavier improvisiert und dann niedergeschrieben. Solche Fälle mögen, wie Ries' Erzählung über die Entstehung des Finales von

op. 57 erkennen läßt, ausnahmsweise vorgekommen sein. Doch würde auch hier erst ein genauer Vergleich zwischen der von Ries gehörten Improvisation und dem fertigen Werk erkennen lassen, in welchem Maß die Phantasie durch strenge Selbstkritik umgestaltet wurde. Wichtig ist nur die Erkenntnis, daß Beethovens Klavierwerke aus der Vorstellung einer idealen Improvisation heraus entstanden sind und durch die Verschmelzung mit Formelementen verschiedener Art jene eigentümliche, für Beethoven charakteristische Doppelwirkung von naturalistisch dargestellter Empfindung und kunstvoll durchdachter Gestaltung ausüben.

Das Wesen der Improvisation erfordert unbedingte Nachgiebigkeit jedem Stimmungswechsel, jeder Laune, jeder aus zufälligen Eindrücken des Augenblicks geschöpften Eingebung gegenüber. Das Wesen der feinsten Formblüte der Instrumentalmusik: der Sonate, verlangt nach innerer Begründung des dargestellten Vorganges, nach strenger Durchführung eines erfaßten Gedankens. Sie gliedert — die Improvisation neigt zum Zerfließen. Der Sonatenaufbau bedingt ein feststehendes Ziel, sein Anfang trägt bereits den Schluß in sich, sein Verlauf ist konsequentes Verfolgen des zwischen Ausgangs- und Endpunkt liegenden Weges. Die Improvisation kennt keine Steuerung. Wahllos, kritiklos folgt sie der Phantasie des Dichters auf verschlungenen Pfaden, ohne zu wissen, wohin sie führt. Hier absolute Intuition — dort reinste Willenskraft und schärfste Logik. Diese beiden Gegensätze fließen in Beethovens Klaviermusik ineinander. Aus der Vereinigung von Phantasie und Sonate entsteht Beethovens eigenste Schöpfung: die Phantasie-Sonate.

Nicht aus Mutwillen oder Originalitätssucht schuf Beethoven diesen poetischen Formtyp. Wie ihm alle gewaltsamen, erzwungenen Neuerungen fernlagen, wie er in seiner Jugend gutwillig Perücke und Zöpfchen trug, so respektierte er zunächst auch das künstlerische Zeitkostüm. Erst mußte er die feststehenden Formen in sich aufnehmen, ihren Organismus als berechtigt und notwendig erkennen lernen, ehe er sie auflösen und aus seiner Phantasie heraus neu gebären konnte. Es ist nichts Ungezügeltes, nichts Überhastetes an dem Künstler Beethoven. Er ist einer der Bedächtigsten, wenn es

gilt, Altes durch Neues zu ersetzen. Ohne zwingende Notwendigkeit weicht er nie vom Herkommen ab. Zögernd nur betritt er unbegangene Wege — dann aber schreitet er mit unbeirrbarer Sicherheit weiter.

Überblicken wir die erste Gruppe der Klavierkompositionen bis zu op. 22, der „kleinen" B-dur-Sonate. Sie umfaßt zeitlich die Periode von Beethovens kindlichen Anfängen in Bonn bis zu seinem ersten großen Konzert in Wien 1800. Dreizehn Variationenwerke, vier Klavierkonzerte (von denen zwei nur in verstümmelter Form erhalten sind), sechzehn Solosonaten und eine für vier Hände, dazu eine Anzahl kleinere Klavierkompositionen liegen als Arbeitsergebnisse des Dreißigjährigen vor. Die Mehrzahl der zwischendurch geschriebenen Kammermusikschöpfungen: die Bonner Klavierquartette, die Trios op. 1 und 11, die Violoncellsonaten op. 5, die Violinsonaten op. 12 sind auf Mitwirkung des Klavieres berechnet. Das eigene Instrument dominiert durchaus, das Interesse für Musik ohne Klavier betätigt sich in verhältnismäßig engen Grenzen. Nur eine Symphonie, die Kammermusikkompositionen für Blasinstrumente, die Streichtrios, die Quartette op. 18 und einige Gesangswerke sind neben den Klavierkompositionen entstanden. Schon dieser äußerliche Vergleich zeigt, wie eifrig Beethoven sich mit dem Klavier beschäftigt. Es steht im Mittelpunkt seines Denkens und Schaffens. Beethovens Spiel ist die Basis seiner wirtschaftlichen und künstlerischen Existenz.

Mit Variationen beginnt Beethoven. Es sind jene schüchternen Versuche, die Neefe „zur Ermunterung" des Elfjährigen in Mannheim stechen ließ: Neun Veränderungen über einen Marsch von Dreßler. Im Grunde nur eine Aneinanderreihung der gebräuchlichsten Spielfiguren, eine Übersicht über die recht achtbaren Fertigkeiten des jugendlichen Spielers auf der Basis eines weder harmonisch noch rhythmisch sonderlich anregenden Themas. Wesentlich anders wirken die drei dem Kurfürsten Max Friedrich gewidmeten Sonaten. Nicht nur die erheblich gesteigerte technische Kühnheit, die aus den Figuren erkennbare Verfeinerung der Phrasierung fällt

auf. Mehr noch: es gärt bereits in diesen Stücken. Eine überraschende Fülle von Motiven taucht auf, die nach Ausbreitung streben. Das merkwürdigste Stück ist die mittlere Sonate in f-moll, eine Skizze zur Pathétique mit der innerhalb des Allegros wiederkehrenden Larghetto maëstoso-Einleitung und dem vom zweiten Takt an energisch aufwärts klimmenden Allegrothema auf dumpf pochenden Bässen. Das düstere f-moll übt schon hier seinen Zauber auf Beethovens Phantasie. Eine für den Zwölfjährigen fast erschreckende Leidenschaft wird entfesselt, zittert auch noch im beruhigenden Andante nach und stürmt in den erregt drängenden Unisonogängen des Presto nochmals empor. Dieses Moll-Presto mit dem vorgeahnten Appassionata-Schluß weiß nichts mehr von der traditionellen Heiterkeit des Finales. Es knüpft an die Grundstimmung des ersten Satzes an und spielt sie in phantastische Gebiete hinüber. Es rundet das ganze Werkchen zu einem Gedicht, dem trotz mancher altklugen Naivität und Unbeholfenheit weder eine gewisse Größe noch Ernst der Empfindung abzusprechen ist.

Gegen die f-moll-Sonate treten die anderen älteren Klavierkompositionen: eine unvollendet gebliebene C-dur-Sonate für Eleonore von Breuning und zwei „leichte" zweisätzige Stücke gleichen Namens zurück. Auch die erst nach vielen Jahren als op. 33 in den Handel gebrachten Bagatellen sind nur zum Teil der vollwertigen Beethoven-Literatur beizuzählen. Fraglich erscheint es indessen, ob die Datierung des Original-Manuskriptes „1782" unbedingte Glaubwürdigkeit verdient. Miniaturen wie das C-dur-Scherzo mit den wogenden Baßharmonien im Minore, das zarte A-dur-Andante mit dem mystischen Baßgesang in a-moll, das rhythmisch pikante Des-dur-Stück sind unmöglich dem Zwölfjährigen zuzutrauen. Schon die überlegene Gewandtheit des Klaviersatzes läßt auf eine spätere Entstehungszeit schließen. Für das D-dur-Allegretto „con una certa espressione parlante" hat Nottebohm das Entstehungsjahr 1802 aus den Skizzen nachgewiesen.

Von den Konzerten vorläufig abgesehen, bleiben außer einem hübschen, aber nicht sonderlich interessanten A-dur-Rondo, den trockenen, als op. 39 veröffentlichten beiden Präludien und einigen

im Zeitgeschmack gehaltenen, minder bedeutenden Variationenwerken keine größeren Solostücke für Klavier zu erwähnen bis zu den 1796 erschienenen Sonaten op. 2. Ihre Entstehungszeit mag erheblich früher anzusetzen sein. Geistige Zusammenhänge mit den Werken aus der Bonner Zeit sind unzweifelhaft, hat Beethoven doch das Adagio der f-moll-Sonate und einzelne Themen der in C-dur direkt den 1785 geschriebenen Klavierquartetten entlehnt. Gleichviel indessen, wie die Meinungen über die zeitliche Einordnung dieser Sonaten lauten, sie sind die ersten Solokompositionen Beethovens von bleibender Bedeutung. Was vorherging, mag entwicklungsgeschichtlich interessant sein, die Werke 2 zeigen uns zum erstenmal den auch in unserer Vorstellung lebenden Beethoven. Hier arbeitet nicht nur ein frühzeitig freigewordener Teil seines Wesens, hier ist die ganze Persönlichkeit in Bewegung geraten. Alle äußerlichen Hemmungen sind beseitigt — der jugendliche Meister spricht. Die Ideen strömen, der Künstler weiß sie zu fassen und in fesselnden Formgebilden darzustellen. Welch geistsprühende Mannigfaltigkeit allein in der äußeren Anordnung der Gedanken. Drei völlig voneinander verschiedene Erscheinungen verbergen sich, der Mode entsprechend, unter einer Opuszahl, jede ein Charakter für sich, voll eigener Tatkraft, eigener Pläne und Ziele.

Eines nur ist ihnen gemeinsam: die viersätzige Anlage. Allegro, Adagio oder Largo, Scherzo (im ersten Werk noch Minuetto überschrieben) und Rondo, das sind die vier Formtypen, die Beethoven dreimal mit verschiedenem Inhalt füllt. Die Tonart bestimmt Farbe und Physiognomie: die düstere Leidenschaftlichkeit der f-moll-, die sonnige Heiterkeit der A-dur-, den freudig schwungvollen Glanz der C-dur-Sonate. Im Allegro der ersten sind es nur zwei Themen, die Beethoven verwendet. Dem in energisch kurzen Viertelrhythmen ansteigenden, bald dringlicher werdenden, bald in trübes Sinnen versinkenden Hauptthema stellt er eine klagende, die dissonierende kleine None scharf hervorhebende Gesangsmelodie gegenüber. Ihr geben leise vibrierende Bässe den rhythmischen Stimmungsuntergrund, beim ersten Thema sind es feste Akkordschläge. Spärlich nur tauchen Nebengedanken auf. Die beiden thematischen

Kontraste beherrschen den Satz, der in düsterer Entschlossenheit endet.

Welch ein Gegensatz zu den Allegri der A-dur- und C-dur-Sonate. In beiden herrscht, dem äußerlich fast anspruchslosen f-moll-Stück gegenüber, lebhafte Spielfreude. In beiden breitet sich eine Fülle von Motiven aus, die in der C-dur-Sonate ausgesprochen konzertierenden Charakter tragen. Rauschende Läufe, wirkungsvolle Bravourproben, von den unscheinbaren Anfangsterzen bis zu brillanten Oktavengängen, effektvollen Akkordbrechungen und übermütigen Trillern — alle Mittel der Beethovenschen Virtuosität werden aufgeboten. Das matt empfundene, dem 3. Klavierquartett entlehnte Gesangsthema kommt kaum zur Geltung. Eine Improvisation in Form einer zur Coda erweiterten Kadenz krönt den Satz. Vornehmer gehalten ist der Anfangssatz der A-dur-Sonate mit seinen gleichsam präludierenden, leicht huschenden Einleitungsoktaven, dem imitatorisch entwickelten Hauptgedanken, dem elegisch gefärbten, feinsinnig vorbereiteten Gesangssatz.

Von den Scherzi ist keines den Vordersätzen gleichwertig. Das schelmisch graziöse A-dur-Allegretto mit dem melancholischen Mollgesang im Trio wie das mit humoristischen Nachahmungen spielende C-dur-Scherzo werden von manchen Stücken aus den Bagatellen op. 33 überragt. Eigenartiger wirkt das f-moll-Menuett mit seinen nachschlagenden Bässen, seinen schroff wechselnden, scharfen Akzenten, dem Halbdunkel seiner harmonischen Klangfarben.

Bedeutungsvoller als diese Intermezzi sind die Schlußsätze, jeder eine charakteristische Ergänzung des ersten Allegros. Sprühend lebensfroh das C-dur-Rondo, dem Beethoven als Gegenstück zum virtuosen Hauptthema eine schöngeschwungene, innige Gesangsmelodie beigibt, und das er durch eine launige Coda abschließt. Ganz in schmeichlerische Grazie gehüllt, trotz des eigenwillig rhythmisierten Mittelteiles das A-dur-Rondo, in seiner Verbindung poetischen Liebreizes und großzügiger Architektonik ein Meisterstück der Formbehandlung. Beide Stücke, der C-dur- und der A-dur-Satz, sind Nachspiele. Höher steht das f-moll-Prestissimo. Es ist eine freie

Fortführung des Anfangssatzes, nicht dem thematischen Gehalt, sondern der Stimmung nach. Die dort gebundene, mühsam zurückgehaltene Energie wird hier entfesselt, tobt sich in wilder Leidenschaft aus. Der Spieler wird den häufig unterschätzten ersten Satz nicht ausführen können, ohne das Finale vor Augen zu haben. Dumpf wühlende Bässe, wechselnd grell und leise zuckende rhythmische Akzente in der Rechten, stürmisch erregte Läufe, ein chromatisch sich windendes, fast stöhnendes Nebenmotiv, eine vergeblich beruhigende glättende Legato-Melodie, ein tröstender As-dur-Satz, in breiten Akkordschritten hoffnungweckend ansteigend, von den wiederkehrenden Dämonen verdrängt, ein in wütendem Trotz sich verzehrender Schluß — das Ganze ein Gemälde von hinreißender Eindruckskraft. Eigentlich nur ein Temperamentsausbruch, aber von so explosiver Gewalt, daß er die Seele in Aufruhr bringt. Es scheint, als stünden wir hier bereits an der Grenze, wo Improvisation, schrankenlose Hingebung an die Stimmung einer Minute und aufmerksames formales Denken sich vereinigen lassen. Ein Schritt weiter — die Trennung wäre vollzogen. Noch halten die beiden Gegensätze in Beethoven einander das Gleichgewicht.

Die weitest reichenden Ausblicke gewähren die langsamen Sätze. Zwei Adagii, ein Largo — welch auffallende Betonung der gehobenen Feierlichkeit, der in religiöse Gebiete hinüberreichenden Empfindungsweite. Das Andante der früheren Zeit genügt nicht für Beethovens hohes Pathos. Es dehnt sich zum breitströmenden Gesang, der nur in den tiefen Atemzügen des Adagio und Largo ausklingen kann. Tiefe Friedenssehnsucht liegt über den beiden langsamen Teilen der f-moll- und A-dur-Sonate: der sinnigen, bis zum flehenden Ausdruck sich steigernden F-dur-Melodie, die in immer feinere Arabesken aufgelöst, fast den ganzen Mittelsatz der f-moll-Sonate beherrscht. Majestätische, orgelartig schreitende Akkorde, von gemessenen Pizzicatobässen getragen, geben das Hauptthema für das Largo appassionata der A-dur-Sonate. Es ist ein gewaltiges Crescendo in diesem Satz, das bei dem drohenden Molleintritt des Themas seinen Höhepunkt erreicht und sich dann wieder in zarte Schattierungen auflöst.

Das eigentümlichste Stück ist das Adagio der dritten Sonate, nächst dem f-moll-Prestissimo zweifellos der wertvollste Satz des ganzen op. 2. Ein gleichsam stockend vorgetragenes Thema mit fragenden Dominantschlüssen am Ende jeder Phrase, ein träumerisches Zwiegespräch zwischen Baß und Oberstimme, dazu die sehnsuchtsvollen dissonierenden Vorhalte der nur in kurzen Ausrufen angedeuteten Melodie, das Sichaufraffen zu eherner Tatkraft und der in erdenferne Träume zurücksinkende Schluß — das ist wieder eine Fülle poetischer Momente, aus denen sich Töne von ungeahnter Eindruckskraft gebären. Der Reichtum an Stimmungen innerhalb eines einzigen Satzes, die sprechend plastische Darstellung schnell wechselnder Affekte, die sinnlichen Reize des veredelten Klavierklanges — alles zusammen ergab eine magische Wirkung auf empfängliche Zeitgenossen, namentlich auf die Jugend.

Und doch war die imposante Trias des op. 2 nur die erste Staffel auf einer Bahn, die Beethoven jetzt rastlos hinanschreitet, mit jedem Werk eine höhere Stufe erklimmend, bis der Sonatenbau zu monumentaler Größe emporwächst. Soviel des Neuen die Sonaten op. 2 bergen, das nächstfolgende Werk, die Es-dur-Sonate op. 7, überragt sie erheblich. Nur der Finalsatz, ein anmutiges Gegenstück zum A-dur-Rondo, bemerkenswert durch seine mit überraschender Rückung nach H-dur beginnende Coda, weist auf die älteren Werke zurück. Durchaus neuartig dagegen ist der dritte, neutral als Allegro überschriebene Satz. Der Hauptteil reicher gegliedert als die früheren Scherzi, mit feinsinniger motivischer Kunst gearbeitet, voll nachdenklichen Humors. Ganz in Schatten gehüllt, in geheimnisvoll wogende Harmonien aufgelöst das Minore, eine der ersten Proben von Beethovens Freude an nur rhythmisch gegliederten Klangwellen. Vielleicht war dieses Stück der Sonate nicht ursprünglich zugedacht, sondern, den Skizzen nach, als selbständige Bagatelle geplant.

Das erste Allegro ist eines der frühesten Muster jener weitgedehnten, gedankenreichen Sonatensätze Beethovens, die den dramatischen Charakter der Form scharf hervortreten lassen. Noch herrscht eine Überfülle der Ideen. Das heroisch emporstrebende Anfangs-

motiv löst sich in eine wellenförmig steigende und fallende Achtellinie auf — es zerflattert, und die in ihm ruhenden Kräfte kommen erst in der Durchführung, mehr noch in der Coda zur Entfaltung. Diese Coda ist der wichtigste Teil des Satzes. Beethovens Neigung, den Kampf der Gegensätze bis zur Coda hinzuziehen, ihn hier zum entscheidenden Austrag zu bringen, tritt in diesem Werk zum erstenmal hervor. Man nannte die Sonate zu Beethovens Zeiten die „verliebte", eine Bezeichnung, die nicht recht zutreffend erscheint. Denn durch den Gegensatz des männlich herausfordernden Anfangs und der zart bittenden Gesangsmelodie erhält das Werk einen unverkennbar heroisch elegischen Charakter, der indessen erst am Schluß des Werkes deutlich erkennbar wird.

Die Krone des Ganzen ist wieder das Adagio: Largo con gran espressione. Schon die Überschrift deutet auf einen besonders reichen Inhalt. In der Tat, ein Gesang von so inniger Beredsamkeit, von so gewaltiger Steigerung aus erhabener Ruhe zu schneidend heftigen Affekten und wieder zurück zu tiefem, wunschlosem Frieden war selbst für Beethoven etwas durchaus Neues. Man muß orchestrale Vorstellungen heranziehen, um den Klangreiz des Stückes, die Gegensätzlichkeit der Motive, die Wirkung der auf dem Klavier kaum darstellbaren dynamischen Schattierungen recht zu erkennen. Das sind nicht nur tastende Stimmungen, in Töne gebannt. Das ist eine Elegie, ein Psalm, aus Seeleneinsamkeit heraus der Welt zugesungen und mit dem Ausblick auf die Einsamkeit wieder abgeschlossen.

Nur drei Stücke im Largocharakter hat Beethoven für Klavier allein geschrieben: den D-dur-Satz op. 2, II, das C-dur-Largo op. 7 und das in d-moll op. 10, III — jenes Hohelied der Melancholie, dessen unaufhörlich um den Hauptton D kreisendes Thema den von Beethoven in späteren Jahren Schindler gegenüber geschilderten Grundgedanken: die Darstellung des Seelenzustandes eines Melancholischen, in fast unheimlicher Bildkraft malt. Je reifer Beethoven wird, desto auffälliger vernachlässigt er das Largo. Nur in der Kammermusik erscheint es bis zu dem 1808 geschaffenen D-dur-Trio op. 70. Für Klavier allein verwendet Beethoven es noch gelegent-

lich in präludierender Form, wie im Anfang der d-moll-Sonate op. 31, II oder in der Einleitung zur Fuge der großen B-dur-Sonate. Aber als selbständiger Satz kommt das Largo innerhalb der Solosonaten nach op. 10 nicht mehr vor. Erkennt Beethoven das riesenhaft geschwellte Pathos des Largo als rhetorischen Ausfluß jugendlicher Empfindsamkeit? Stört ihn der über die natürlichen Ausdrucksgrenzen gesteigerte Affekt, der feierlich ernste Überschwang der Largorede? Die Largosätze der Frühwerke bleiben ohne direkte Fortsetzung, sie sind die erste Gattung jener Ausdrucksformen, die Beethoven verwirft, nachdem er sie zur höchsten Reife entfaltet hat.

Eine merkwürdige Unruhe überkommt jetzt Beethoven. Bis hierher hat er an dem viersätzigen Schema festgehalten. Es ist die eigentlich selbstverständliche Grundlage seiner Werke. Jetzt scheint er es als lästig zu empfinden und strebt nach Vereinfachung. Nicht durch Rückkehr zum dreiteiligen Schema alter Art: Allegro, Andante, Finalrondo. Sondern Beethoven schüttelt die Satzformen anscheinend willkürlich durcheinander. In den beiden c-moll-Sonaten op. 10, I und op. 13 fehlt der Menuett, in der F-dur-Sonate op. 10, II und der E-dur-Sonate op. 14, I ersetzt Beethoven den langsamen Satz durch ein Allegretto, in der G-dur-Sonate op. 14, II streicht er gar das Finale und schließt mit einem Scherzo in Rondoform. Nur zwei unter den 7 Werken von op. 10 bis 22 wahren die vierteilige Gliederung: die D-dur-Sonate op. 10, III und die B-dur-Sonate op. 22.

Doch auch hier ist die Übereinstimmung mit dem Bisherigen nur äußerlicher Art. Denn in den drei Sonaten op. 10 wagt Beethoven eine einschneidende Umgestaltung des Hauptsatzes: er baut die Durchführung auf einem völlig neuen Thema auf. Wir sehen, wie die bereits in op. 7 sich ankündigenden Bestrebungen weiter wirken. Der auf dem Dualismus der Themen ruhende Sonatentyp mischt sich mit Elementen einer neuen, noch nicht genau erkannten Form, die, über die Zweiheit der Themen hinausgehend, phantasieartig immer neue Ideen aufgreift. immer neue Gedankenassoziationen

anbahnt. Dieses Überwuchern der Erfindungskraft bedingt rückwirkend eine Lockerung des formalen Organismus. Indem Beethoven auf Grund älterer Muster ein drittes und viertes, den beiden ersten gleichwertiges Thema einführt, vermindert er gleichzeitig die Möglichkeit, den Gedankengehalt der Hauptthemen zu erschöpfen. Diese Folge der Neuerung macht sich namentlich in der c-moll- und der F-dur-Sonate op. 10 fühlbar. Die Eröffnungssätze beider Werke muten etwas skizzenhaft an. Wertvolles Material, in der c-moll-Sonate der dramatisch schwungvolle Hauptgedanke, in der F-dur-Sonate die beiden idyllischen Gesangsthemen, wird ungenügend ausgebeutet. Die Sätze erhalten etwas Unabgeschlossenes. Die Gedanken werden nur angeregt, nicht zu Ende geführt, die Nachteile der Improvisation überwiegen, und so rücken diese beiden Werke trotz ihrer fesselnden Ideen in eine untergeordnete Stellung. Besser gelungen ist Beethovens Wagnis im ersten Satz der dritten Sonate op. 10: der D-dur, mit dem feurig anstürmenden Anfangsthema. Hier ist das energische Durchführungsthema dem Hauptgedanken wenigstens rhythmisch verwandt. Auch beherrscht das erste Motiv bereits den Vordersatz in so ausgedehntem Maß, daß das neue Durchführungsthema eine willkommene Steigerung bringt. Es ist ein Satz von prächtig einheitlichem Schwung. Das etwas konventionelle Seitenthema kommt kaum zur Geltung, und auch das geheimnisvolle, in halben Noten schleichende Schlußmotiv hebt die vorherrschenden glänzenden Farben durch zarte Schatten nur leuchtender hervor.

Von den beiden langsamen Sätzen der Gruppe op. 10 wurde das d-moll-Largo bereits erwähnt. Ihm zur Seite steht das in Wohllaut getauchte As-dur-Adagio der c-moll-Sonate. Dem hoffnungsvoll sich aufrichtenden Anfangsgesang stellt sich ein heftig abweisendes Motiv entgegen. Aus der Höhe stürzt es in zweifelnd fragenden Septimenakkorden jäh zur Tiefe nieder. Ein tröstendes Motiv antwortet leise, der Anfang kehrt wieder, um, nach nochmaligem Ertönen der zweifelnden und tröstenden Stimmen, auf leise verschwimmenden Synkopen auszuklingen. Das dialogartige Nebeneinander der fragenden und antwortenden Motive des E-dur-Adagios op. 2

ist hier zum zeitlichen Nacheinander umgeformt. Die Kontraste ergeben zwar keine dramatische Zuspitzung, ermöglichen aber lyrische Steigerungen, die dem einfachen Adagiogesang der früheren Zeit eine von poetischen Vorstellungen belebte Entwicklung geben.

An Stelle des fehlenden langsamen Satzes enthält die zweite Sonate der Gruppe ein f-moll-Allegretto mit eingefügtem Des-dur-Trio, eines jener rätselhaften Stücke, die aus dem Entstehungsjahr 1798 in eine erheblich spätere Zeit hinüberweisen. Wem käme nicht beim Anblick dieses aus dunklen Baßregionen in verschlungenen Akkordwindungen aufsteigenden Unisonos die Erinnerung an den dritten Satz der c-moll-Symphonie? Auch das Trio mit seinen klanggesättigten Harmonien, dem romantischen Hörnerkolorit, der mystischen Chromatik seiner Modulationen schlägt Töne von bisher unbekanntem Reiz an, zaubert eine neue Dämmerwelt des Phantastischen hervor. Es dauert lange, ehe Beethoven den hier angesponnenen Faden wieder aufnimmt. Für die Schwestersonate D-dur genügt ihm ein graziös tändelnder Menuett und ein für den Spieler effektvolles Trio: die linke Hand umkreist in kecken Intervallsprüngen die harmoniefüllende Rechte.

Bemerkenswert sind auch die Rondi der Werke 10. Eine Vorahnung der „Wut über den verlorenen Groschen", von derbem Humor übersprudelnd, das burschikose Presto der F-dur-Sonate, in dessen unablässig klopfenden Rhythmen eine übermütige Laune sich austollt. Innerlich abwechslungsreicher ist das c-moll-Prestissimo. Zwei scharf ausgeprägte Gegensätze treten auf: ein scheu fragendes, flüsterndes Achtelmotiv und ein männlich energisches Es-dur-Thema, in einfachen festen Rhythmen und Harmonien schreitend. Nähere Beziehungen zwischen den Themen knüpfen sich nicht. Jedes Thema bleibt innerhalb seiner Sphäre, das zweite führt zu einer improvisierten träumerischen Coda. Doch rasch rafft der Spieler sich auf, der erste Gedanke steigt nochmals empor, um dann, von leisen C-dur-Harmonien bedeckt, in die tiefsten Regionen unterzutauchen. Es ist ein rätselhaftes, trübes Stück, das mehr verhüllt als es ausspricht und trotz des versöhnlichen Durschlusses einen unbefriedigenden Eindruck hinterläßt.

Ähnlich in der Faktur, wenn auch im Charakter durchaus anders, ist das D-dur-Rondo. Wie das c-moll-Stück wächst es aus einem lebhaft andrängenden, motivischen Aphorismus heraus. Die fröhlichen Nebenthemen wiegen fast zu leicht im Vergleich zu dem sinnigen Hauptgedanken. Wo er erscheint, dämpft er die freudig erregte Stimmung zu nachdenklichem Ernst. Zuletzt, bei der geheimnisvollen Synkopenepisode der Coda zerfließt er gar in mystisch wogende Sequenzen, aus denen erst die Schlußtakte mit energischer Bravour wieder in die sonnige Klarheit des heiteren D-dur zurückführen.

Als diese Werke erschienen, lebte und lehrte in Prag der gestrenge Dionys Weber. Zu seinen Schülern zählte auch der junge Ignaz Moscheles, der unter der Bedingung aufgenommen war, daß nur Mozart, Clementi und Bach — Philipp Emanuel natürlich — studiert werden dürften. „Um diese Zeit“, berichtet Moscheles in seinen Erinnerungen, „hörte ich von einigen Mitschülern, in Wien sei ein junger Komponist aufgetreten, welcher das sonderbarste Zeug von der Welt schreibe, so daß es niemand weder verstehen noch spielen könne, eine barocke, mit allen Regeln in Widerspruch stehende Musik, und dieser Komponist heiße Beethoven. Als ich mich nun wieder zu der Leihbibliothek verfügte, um meine Neugier nach dem exzentrischen Genie, welches diesen Namen führte, zu befriedigen, fand ich Beethovens Sonate Pathétique ... Da mein Taschengeld zur Anschaffung derselben nicht ausreichte, so schrieb ich sie heimlich ab. Die Neuheit ihres Stiles war für mich so anziehend, und ich faßte eine so enthusiastische Bewunderung zu derselben, daß ich mich selbst so weit vergaß, meinen neuen Erwerb meinem Lehrer gegenüber zu erwähnen. Dieser erinnerte mich an seine Vorschrift und warnte mich davor, exzentrische Produktionen zu spielen oder zu studieren, ehe ich meinen Stil auf Grund soliderer Muster ausgebildet hätte. Ohne jedoch seine Vorschrift zu berücksichtigen, legte ich Beethovens Werke der Reihe nach, wie sie erschienen, auf das Klavier und fand in denselben einen Trost und ein Vergnügen wie es mir kein anderer Komponist gewährte.“

Eine in ihrer Naivität köstliche Geschichte. Sie hat sich sicher nicht nur in Prag zwischen Moscheles und Dionys Weber abgespielt. Die Typen kehren immer wieder: der gestrenge mißtrauische Lehrer, der für alles Neue enthusiasmierte Schüler und zwischen beiden die verbotene Frucht: diesmal Beethovens Pathétique. Sie ist neben der Sonate „Das Lebewohl" die einzige, der Beethoven selbst eine Überschrift gegeben hat. Dieser Titel ist kein Programm, er ist eine Stilcharakteristik, die nicht auf das eine op. 13, sondern auch auf die vorangehenden Werke Bezug nimmt. Pathétique könnte bereits die c-moll-Sonate op. 10, das Allegro der F-dur-Sonate, das Finale der f-moll op. 2 überschrieben sein. Pathetisch sind die Largi op. 2, op. 7, op. 10, III. Alle diese verstreuten Einzelheiten sammelt Beethoven hier, faßt er in eine Dichtung zusammen, die den Reingehalt der Frühwerke gibt. Es ist das Pathos des jugendlichen Beethoven, das hier stürmisch ausbricht, von dem Pathos späterer Jahre merklich verschieden. Kein aus Schmerzen geborenes Leiden, keine aus wehmütiger Entsagung quellende Sehnsucht, keine seelische Katastrophe hat dieses Pathos diktiert. Unbefriedigte Leidenschaft, die das Ziel ihrer Wünsche noch gar nicht erkannt hat, jugendlich weltschmerzlicher Pessimismus tobt sich hier aus. Nicht ein erschütterndes Erlebnis: die Sehnsucht nach dem Erlebnis braust in gewaltigen Stürmen auf. Diese erdichtete Tragik gebiert den Stil der Frühwerke. Je mehr Beethovens Tragik aus ahnungsvollen Träumen erwacht, je mehr sie erlebt wird, desto weniger pathetisch äußert sie sich. Ihr gewaltiger Schwung verliert nichts an Eindruckskraft, er gewinnt vielmehr an wuchtiger Größe. Aber Beethoven empfindet diese Sprache nicht mehr als Pathos, sie ist sein natürliches Idiom geworden. Hier dagegen erkennt der Künstler das Pathos als mit genauem Zweckbewußtsein verwendetes Darstellungsmittel. Und so schreibt er selbst Pathétique über das Werk.

Es ist bezeichnend, daß gerade dieses Stück so tiefen Eindruck auf die Zeitgenossen machte, als eines der glänzendsten Erzeugnisse Beethovenscher Kunst gefeiert wurde und heute noch allen dem späteren Beethoven Fernstehenden als Muster gilt. Leicht genug hat Beethoven es seinem Publikum hier allerdings gemacht

Das Ganze ist ein Freskostück von so lapidarer Plastik des Ausdrucks, daß selbst stumpfe Hörer sich der Gewalt dieser Sprache kaum entziehen können. Düster ernst, von trotzigen Rhythmen durchzuckt, das einleitende Grave. Schon hier fällt im zweiten und dritten Takt die einzelne vorschlagende Baßnote auf — bei Beethoven stets, bis zum Anfang von op. 106 hinauf, der Ausdruck höchster Energiespannung. Die ganze Einleitung ruht auf einem eintaktigen Motiv, dessen scheinbar versöhnliche Durwendung, von den drohenden punktierten Rhythmen unterbrochen, in eine rezitativartige Kadenz mündet und von hier nach kurzem schmerzlichen Zögern zum Allegro molto e con brio führt. Dumpf wirbelnde Bässe, darüber ein durch zwei Oktaven erregt steigendes und wieder zurücksinkendes Thema, dessen zackige Viertelrhythmen sich weiter spinnen, geben die Grundfarbe des Satzes. Auch das unruhig hastende, friedlose es-moll-Seitenthema, von der Oberstimme dem Baß gleichsam entrissen, bringt keinen Gegensatz, nur eine neue Schattierung des Anfangs. Beruhigende Durstimmungen, die vorübergehend auftauchen, können sich nicht halten, werden in den düsteren Mollwirbel zurückgerissen. Von neuem erscheint das finstere Einleitungsgrave, dreimal mahnend, dann in dumpfes Brüten verfallend. Zerrissene Motivteile des ersten und zweiten Themas flattern auf, der ganze Allegrosturm braust nochmals, wilder als vorher, vorüber. Die spärlichen Durepisoden erhalten Mollcharakter, die zur Ekstase aufgepeitsche Leidenschaft scheint ins Unermeßliche stürmen zu wollen. Da — ein donnernder Halt auf dem verminderten Septimenakkord auf Fis. Phantomgleich taucht das Einleitungsmotiv auf, ohne den energischen Anfangsakkord, nur an den zuckenden Rhythmen, dem klagenden Nachsatz erkennbar. Ein jäh aufbrausender kurzer Schluß beendet das Ganze. Die Pathétique ist keine Tragödie — nur das Vorspiel dazu. Unmittelbar vor der Katastrophe, bei der letzten Vision des Grave, schließt sie. Wo Beethoven hier abbricht, läßt er später eine andere c-moll-Sonate, die letzte, op. 111, beginnen. Das ist der vorläufig noch unermeßlich weit entfernte Gipfel, zu dem die Pathétique hinaufweist. Mit ihr schafft Beethoven eine Dichtung, die dröhnend

an die Tore des Reiches der Tragik pocht, ohne sie sprengen zu können. Aber immerhin eine wirkliche Dichtung. Berauscht Beethoven sich an seiner eigenen Leidenschaft, so ist diese Leidenschaft doch echt. Bezeichnet er seine Sprache selbst als Pathos, als bewußte Affektsteigerung, so ist doch nichts Erborgtes an diesem Pathos.

Das von edler Melodik getragene Adagio, ein im vergrößerten Maßstab gehaltenes Seitenstück zum Mittelsatz der c-moll-Sonate op. 10, leitet wieder in hoffnungsfreudigere, tröstende Stimmungen hinüber, während das Finalrondo, dem Seitenthema des ersten Satzes motivisch verwandt, die rastlose Unbefriedigtheit, das unruhvolle Begehren des Hauptsatzes wieder in den Vordergrund rückt und, ohne eine Lösung finden zu können, in breiten Zügen voll wechselnder Schattierungen darstellt. Es haftet der Pathétique wie der ihr innerlich nahverwandten c-moll-Sonate op. 10 etwas Unabgeschlossenes an. Probleme werden aufgewühlt, die nicht zur Lösung kommen, Konflikte entfesselt, die unentschieden bleiben. Beethoven wagt die ersten Schritte auf neue unbekannte Gebiete, die er entdeckt, ohne sie sich bereits völlig zu eigen machen zu können. Aber der Weg, den er hier einschlägt, führt zu den äußersten Höhen seiner Kunst, und der Wert dieser ersten tragisch gedachten Werke wird dadurch nicht vermindert, daß sie mit einem Ausblick auf vorläufig noch verhülltes Nebelland schließen.

Mit op. 13 ist Beethovens „pathetische" Periode in der Klaviermusik abgeschlossen. Die düsteren Bilder verlieren eine Zeitlang den Reiz für seine Phantasie. Er wendet sich wieder zur heiteren Welt zurück, und seine nächsten Klavierwerke, die beiden Sonaten op. 14 sowie die in B-dur op. 22 lassen erkennen, wieviel es für ihn noch auf diesem Gebiet zu sagen gab. Es ist gebräuchlich, Beethoven nur als tragische Erscheinung zu begreifen und seine Werke ausschließlich als Kundgebungen einer den letzten Ausdrucksgrenzen zustrebenden Persönlichkeit einzuschätzen. Aber gerade dadurch wird diese Persönlichkeit in einseitige Beleuchtung gerückt. Beethoven trug mehr Lebenslust, mehr Empfänglichkeit für die

Freuden heiteren Genießens in sich, als man im allgemeinen anzunehmen pflegt. Seine Tragik wäre nur halb so gewaltig, wie sie in Wirklichkeit ist, wenn ihr nicht eine sinnenfrohe Weltlichkeit entsprochen hätte. Die dionysische Heiterkeit, die den reiferen Beethoven hinwegtrug über alle Schmerzen, die göttliche Freude, die ihm alle Probleme der Tragik löste, kündigt sich auch in seinen früheren Werken an — ohne den olympischen Glanz, ohne die dithyrambische Verzückung der Spätzeit, aber darum nicht minder lebenswahr und echt. Beethoven steht in solchen Schöpfungen dem Unterhaltungston seiner Zeit vielleicht näher als in anderen Werken, doch ist er deswegen nicht minder Beethoven.

Ein in ruhigen Quartenschritten sich erhebendes, liebenswürdig schwärmerisches Thema eröffnet die E-dur-Sonate. Ohne erhebliche innere Kontraste zieht der Satz vorüber. Die Themen schattieren, ergänzen einander, der Stimmungsgehalt liegt im ersten Thema bereits eingeschlossen und wird weiterhin nur paraphrasiert. Ein von leiser Melancholie überschattetes e-moll-Allegro — das zart sich wiegende Thema deutet bereits auf die e-moll-Sonate op. 90 — vertritt die Mittelsätze. Auch das tänzelnde Schlußrondo bringt nur in seinem mittleren Teil lebhaftere Steigerungen und schließt mit einem äußerlich anspruchslosen, aber mit liebevoller Feinheit entwickelten Epilog.

Lebhafter setzt die G-dur-Sonate mit einem in schnellen Biegungen fließenden Sechzehntelmotiv von beweglicher Grazie ein. Auch hier ruht im Anfang die Stimmung des ganzen Satzes, doch ist das Thema wandlungsfähiger, als das der E-dur-Sonate. Namentlich in der Durchführung zeigt es sich in mannigfach wechselnden Gestalten, bald leise flüsternd, bald derb polternd. Auch dieser Sonate fehlt das Adagio. Zum erstenmal erscheint eine Andante, zum erstenmal die Variation in Beethovens Klaviersonaten. In einfachster Form tritt sie auf: mit marschartigem, im Mittelsatz zartsingendem Thema. Bald wird es in duftige Arabesken eingehüllt, bald unter Synkopen versteckt, bald in nachschlagende Harmonien aufgelöst. Es ist eine ähnliche Variationsmanier, wie sie später vergrößert in der f-moll-Sonate op. 57 zur Verwendung kommt. Ein

pikant rhythmisiertes Scherzo im Rondoaufbau wirkungsvoll für den Spieler, unterhaltend für den Hörer, beschließt mit humoristisch nachtappendem Baßsolo das Werk. Der dritte und vierte Satz werden miteinander verschmolzen. Wozu noch ein besonderes Finale? Es bleibt nichts mehr zu sagen übrig. Der tändelnde Frohsinn des Scherzorondos erschöpft den Umkreis der angeregten Stimmungen.

Und nun nach all diesen dreisätzigen Werken plötzlich wieder die viersätzige B-dur-Sonate op. 22. Sie ist eine, die „sich gewaschen hat", wie Beethoven voll Vaterstolz an den „geliebtesten Herrn Bruder", den Verleger Hofmeister, schreibt. Wenn der Autor der Pathétique diese Meinung hegt, so muß es sich wohl um ein Werk besonderer Eigenart handeln. Doch die Erinnerung an op. 13 paßt nicht hierher. Freilich schaut der erste Satz aus anderen Augen als die Allegri der beiden Werke 14. Ein nach zweimaligem Ansatz freudig auf Akkordstufen zur Höhe sich schwingendes Thema beginnt — ein echtes Beethovensches Jubelmotiv. Alle Gedanken dieses Satzes streben nach oben: das eigensinnig rhythmisierte Seitenthema, das in einfacher Tonleiter steigende und sinkende Schlußmotiv des Vordersatzes. Frohe Energie durchpulst das ganze Stück, gesundes Kraftbewußtsein, das sich nicht bei schwerwiegenden Rätseln aufhält. Selbst die scheinbar geheimnisvoll werdenden Schlußpartien der Durchführung sind nur eine feine künstlerische Vorbereitung für die um so heller aufleuchtende Wiederholung. Eine so köstliche, männlich selbstbewußte Daseinsfreude lacht selten aus Beethovens Werken. Wie läßt er hier wieder seine technischen Künste spielen! Rauschende Passagen, rollende Läufe, wirbelnde Tremoli — man sieht: dieser Satz ist für den Klavierspieler geschrieben und dabei von zündender musikalischer Lebenskraft durchflutet.

Und wie dieser Satz, so das ganze Werk. Der wunderbar aufquellende beseelte Gesang des Es-dur-Adagios, eine Vorahnung der romantischen Nocturnpoesie, der dem ancien régime angehörende Menuett nebst dem kapriziösen Trio — das sind Schöp-

fungen, die einen außerhalb aller Kämpfe stehenden, doch deswegen nicht minder fesselnden Tondichter zeigen. Der letzte Satz gehört jener Rondolinie an, die, ausgehend vom A-dur-Rondo op. 2, über den Schlußsatz der Es-dur-Sonate op. 7 und den der Sonate op. 22 hinaufführt zum E-dur-Rondo op. 90. Diese schmeichlerisch sich biegenden, zierlich ornamentierten Linien, auf einfachsten harmonischen Untergrund gestellt, diese anmutigen, nur im Mittelsatz energisch stampfenden Rhythmen, diese beschwichtigende Grazie, die, ohne oberflächlich zu sein, doch jede tiefere innere Erregung eindämmt und in ruhig heitere Bahnen lenkt — das alles ist mehr als das Erzeugnis einer flüchtigen Laune. Ein tiefes Glücksbewußtsein findet hier seine letzten, feinsten Ausstrahlungen. Die gärende Unzufriedenheit der pathetischen Periode ist überwunden. Der Künstler hat sich selbst wiedergefunden und er genießt sich selbst in der freudigen Gestaltung von Werken, die nicht dem Zerfall, sondern der Übereinstimmung mit der Welt ihr Dasein verdanken.

So schließt die erste Gruppe der Beethovenschen Klavierwerke mit friedlich harmonischem Ausklang. Die beiden als op. 49 veröffentlichten Sonatinen, von denen die erste den Septettmenuett vorwegnimmt, die beiden Rondi op. 51 sowie die zweisätzige Sonate für vier Hände op. 6 wären hier noch zu erwähnen. Was die bedeutenden Werke dieser Zeit im Gegensatz zu den unmittelbar folgenden als innerlich zusammengehörig erkennen läßt, ist die offenkundige Neigung zur sonatenmäßigen Gestaltung. Wo Beethoven von der viersätzigen Form durch Auslassung eines Satzes, sei es das Scherzo, das Adagio oder das Finale, abweicht, liegen innere, im Stimmungscharakter des Werkes wurzelnde Gründe vor. Demonstrative Neuerungsversuche sind Beethoven fremd. Er läßt einzelne Stücke nur aus, wenn sie wirklich überflüssig sind, und kehrt zum vierteiligen Aufbau zurück, sobald der Inhalt des Werkes es gestattet. Bei aller Freiheit in der Anordnung der Teile hält er jedoch stets an dem ersten Sonatensatz als dem charakteristischen Hauptstück des Werkes fest. Im einzelnen bindet Beethoven sich auch hier an kein Schema. Die früher zu breiten Perioden ausgedehnten Gedanken

erhalten knappe motivische Fassung, das Tonartenverhältnis zwischen Haupt- und Seitenthema wird in jedem einzelnen Fall den Absichten des Komponisten angepaßt. Durchführung und Coda zeigen zum Teil völlig neue Physiognomien. Der Reichtum an Gedanken lockert wohl zuweilen die feste Fügung der Form, ohne sie indessen zu sprengen oder unkenntlich zu machen. Stets jedoch bleibt der erste Satz der Grundpfeiler des Werkes, der innere Stützpunkt auch für die folgenden Teile.

Mit dem Abschluß der Sonate op. 22 gibt Beethoven plötzlich dieses Prinzip auf. Er schreibt eine Gruppe von Sonaten, die eigentlich gar keine Sonaten sind, denn keine von ihnen beginnt mit einem Sonatensatz. Beethoven enthauptet die Form. Er schlägt ihr ihren Kopf ab und setzt ihr dafür einen von ihm ausgewählten auf. Das Schema des Sonatenbaues, schon gelockert durch die willkürliche Verwendung der hinteren Sätze, wird nun an seinem empfindlichsten Teil, dem ersten Satz, angegriffen und durch einen Gewaltakt zerstört. Wie alle scheinbaren Neuerungen Beethovens greift zwar auch diese auf ein älteres, diesmal durch Mozart gegebenes Muster zurück. Wie aber erklärt sich für Beethoven dieser ebenso sonderbare, wie einschneidend wichtige Vorgang?

Der Sonatensatz, wie Beethoven ihn vorfand und weiterbildete, war die höchste Form musikalischer Gedankenentwicklung. Was Beethoven in dieser Form zu leisten vermochte, wie tief er sie sich innerlich angeeignet hatte, lassen die vorangehenden Klavierwerke erkennen. Wenn er sie trotzdem jetzt verwarf, so zeigte er damit an, daß er sie als Fessel empfand. Er verlangt freie Bahn für seine Ideen, er verschmäht Wegweiser. Er will sich nicht an die Gesetze einer schematisierten Logik binden, er will seiner Phantasie die Zügel schießen lassen, will improvisieren können. Improvisieren nicht nur innerhalb eines einzelnen Satzes, sondern im weitesten Sinn des Wortes innerhalb der mehrgliedrigen Form. Der Sonatensatz, wie er ihn bisher pflegte, machte ihm dies unmöglich. Er gibt dem Werk von vornherein so entschiedene Charakterzüge, daß die Nachsätze den Eindruck des ersten nur noch im einzelnen bestätigen können. Beethoven kämpft gegen diese richtunggebende Bedeutung

des Hauptsatzes. Er fühlt, wie sich der Schwerpunkt seiner Werke in die späteren Sätze drängt. Er braucht ein Präludium, eine Einleitung, eine Vorbereitung — keine Entscheidung. Er will sich nicht im ersten Satz auf eine bestimmte Gedankenrichtung festlegen. Die Improvisation, wie sie Beethoven jetzt vorschwebt, sammelt erst allmählich die verstreut flatternden Gedanken, verdichtet sie zu Stimmungen, die sich immer fester zusammenballen, bis sie sich zur bewußten, klaren Idee runden.

Doch diese Art der Improvisation, die tastend beginnt, um mit zunehmender Sicherheit einem immer deutlicher aufleuchtenden Ziel zuzusteuern, findet Beethoven nicht gleich. Erst im zweiten und dritten Werk der neuen Gruppe, in den beiden Sonaten op. 27, gelingt ihm die schrittweise Entwicklung der künstlerischen Idee aus Stimmungsnebeln zur plastischen Anschauung. Das vorangehende Werk, die As-dur-Sonate op. 26, bahnt diesen Weg nur an. Sie ist eine merkwürdig kaleidoskopartig zusammengesetzte Arbeit ohne inneren Schwerpunkt, wie in dem erwähnten Mozartschen Vorbild mit Variationen beginnend, über ein Scherzo zu einem Trauermarsch führend und diesen mit einem Rondo abschließend. Von einem Ineinanderwachsen der Teile ist keine Rede. Einer Überlieferung zufolge soll die Marcia sulla morte d'un eroe durch einen mit großem Beifall aufgenommenen Trauermarsch einer Paërschen Oper angeregt worden sein. Ähnlich erklärt man sich die Aufnahme des nach dem Marsch befremdenden Rondos aus einer Imitation der brillanten Spielweise des damals in Wien weilenden Cramer. Legenden dieser Art mögen wohl ein Körnchen Wahrheit enthalten. Beethovens Reich liegt noch nicht so abseits von der Welt, daß er nicht gelegentlich eine ihm passende Anregung aufnehmen sollte, mochte es eine neue Manier der Klaviertechnik oder die Idee zu einem Trauermarsch sein. Diesmal komponierte — bald darauf, beim Entwurf der Eroica, dichtete er einen Trauermarsch. Darin liegt der Unterschied. Das ältere Stück ist deswegen nicht herabzusetzen. Mit seinen schwerlastenden Rhythmen, seiner in den dunklen Mittelstimmen feierlich schreitenden Melodie, seinen gewaltig sich aufreckenden

Bässen, den Trommelwirbeln und Trompetenfanfaren im Trio ist es ein Musikstück von packender Wucht und imposanter Größe der Empfindung. Allerdings — ein Musikstück. Ruht doch in den objektiv musikalischen Werten überhaupt der besondere Reiz des Stückes, der Grund seiner Popularität. Als Bekenntnis kommt es kaum in Betracht.

Ein zuversichtlich aufstrebendes, ruhig und edel singendes Thema, dessen leidenschaftlosem Charakter die vorgreifende Violoncellphrase des Nachsatzes einen sehnsüchtigen Zug beimischt, liegt den Variationen zugrunde. Es ist eine jener unmittelbar fesselnden Eingebungen, deren Reiz ausschließlich in ihrer bestrickenden sinnlichen Erscheinung, der Schönheit ihrer Melodik, der Anmut ihrer zart schattierten Dynamik ruht. Es gibt anregende Themen, die hinausdeuten in rätselvolle Fernen, Themen, deren tiefster Zauber in dem liegt, was sie unausgesprochen lassen. Gerade die Beethovensche Melodik ist reich an Gedanken dieser Art. Es gibt andere, die keine Rätsel bringen, die sich selbst genug und ihrer Schönheit wegen vorhanden sind. Dieses Variationsthema gehört zu ihnen. Es war keine leicht lösbare Aufgabe, aus dem enggeschlossenen Stimmungskreis dieses Themas Ideen zu neuen Gebilden zu schöpfen. Beethovens Gestaltungsgabe ist erfinderisch genug, um auch hier entwicklungsfähige Keime zu entdecken. Den zuversichtlichen Quartenschritt des Anfangs steigert er in der ersten Variation zum emphatischen Sextenaufschwung. Er schafft symphonische Kontraste, gibt der Mollvariation (III) mit ihren aufwärts drängenden Synkopen und dumpfen Baßsforzati Adagio-Ausdruck und zerlegt in der scherzoartigen vierten das Thema in leicht schwebende Oktaven. Nur die zweite und fünfte Variation behalten das Thema in umschreibenden Spielfiguren bei, und auch hier werden die Ornamente zu beseelten Deutern der Melodie. Ein kurzer, in seiner Schlichtheit fast ergreifender Epilog beschließt das Ganze — ein beglückendes Traumbild ist vorübergezogen.

Auch das Scherzo mit dem in geheimnisvollen Harmonien verschwebenden Trio gehört noch dieser Traumwelt an. Das am meisten problematische Stück des Werkes ist das Rondo. Mag die Einfügung

dieses Satzes hinter dem Trauermarsch einer improvisatorischen Laune entspringen — in seiner elfenhaft huschenden, nur vorübergehend von stärkeren Akzenten durchklungenen Zartheit, seinen ganz auf beflügelte Spielfertigkeit gestellten Wirkungen ist es das Erzeugnis eines seltenen, sinnigen Humors, das Gegenstück zum Schlußsatz der F-dur-Sonate op. 54 und gleich diesem in seiner kapriziösen Feinheit meist verkannt.

Weit auffälliger noch als in der As-dur-Sonate gelangt die Traumstimmung der Improvisation in dem nächstfolgenden Werk: der Es-dur-Sonate op. 27, I zum Ausdruck. Scheinbar willenlos berührt der Tondichter die Tasten. Die Rechte intoniert eine einfache Melodie, ein schmuckloses Lied von anspruchslosester Naivität in Harmonie und Rhythmus. Die Linke fügt eine lose hingeworfene Begleitstimme hinzu. Das Ganze, zum Lied gerundet, wiederholt sich. Es müßte unbedeutend erscheinen, wäre es nicht geträumt. Nun scheint die Phantasie des Künstlers sich zu regen. Sie saugt sich an dem Eingangsrhythmus fest, verdichtet ihn zu einer immer noch einfach volkstümlichen, aber klanglich reicher untermalten Melodie. Doch nur kurze Zeit dauert diese lebhaftere Anteilnahme. Wieder sinkt der Spieler in die Anfangsstimmung zurück, nur die Finger schmücken das kleine Lied mit leichten Verzierungen. Da — mit plötzlichem Ruck richtet sich der Improvisator auf. Er scheint auch jetzt noch zu präludieren, aber in festen Akkordgängen stürmen die Hände über die Tasten. Energische Akkorde pochen, ein anstürmender Lauf, auf fragendem Septimenakkord endigend, scheint die Traumnebel zerreißen zu wollen. Umsonst. Die schattenhaften Gestalten des Anfanges kehren wieder. Noch tiefer versinkt der Spieler in vage Träume. Die Hände greifen nur noch einzelne Akkorde. Auch diese verklingen wie in weiter Ferne. Nur noch ein fast unhörbar hallendes Es-dur — die Wirklichkeit ist vergessen, das Reich der Phantastik hat seine Pforten leise geöffnet und nimmt uns auf. Spukhafte Schemen schweben heran. Es ist wieder die Stimmung des Scherzos der c-moll-Symphonie, die des f-moll-Allegrettos op. 10, II, aber noch wesenloser, phantastischer steigen

hier die Tongestalten auf, wiegen und jagen sich. Im Mittelsatz belebte Tanzrhythmen, Fragmente einer zerpflückten Melodie flattern umher — dann wieder die spukhaften Dreiklangsmotive des Allegros, durch Ausziehung in Synkopen noch unkenntlicher, verworrener, geisterhafter wirkend. Einen Augenblick scheinen sie sich zu nähern, schallendes Fortissimo, dann verschwinden sie plötzlich im tiefen Dunkel.

Doch aus diesem Dunkel ringt sich nun eine Melodie von unwiderstehlich aufwärts drängender Sehnsucht empor, ein Gebet von so tief quellender Empfindung, daß abwehrende oder zweifelnde Gedanken gar nicht erwachen können. Immer sicherer richtet es sich auf, aus den tiefen Klangregistern steigt es in die höheren Lagen, immer deutlicher kommt der Künstler zum Bewußtsein eines überwundenen wirren Traumes. Ein jubelnder, über die ganze Klaviatur wirbelnder Aufschwung gipfelt in einen lang anhaltenden, freudig schmetternden Triller, und nun erst beginnt der eigentliche Hauptteil des Werkes.

Ein Rondo, wie so viele der Schlußsätze. Aber welch gewaltiger Abstand trennt dieses Rondo von seinen Vorgängern! Ihnen allen ist der Epilogcharakter gemeinsam, hier aber wird zum erstenmal die Grundidee des ganzen Werkes im Rondo zum entscheidenden Austrag gebracht. Hier tritt der befreiende Humor nicht als gefälliger Ausklang, sondern als triumphierende, überlegene Macht in seine Rechte. Eine solche Fülle von Ideen hat Beethoven vorher noch nie in die Rondoform gegossen. In so urwüchsiger Mannigfaltigkeit hat er noch nie seinen Humor spielen lassen. Freilich ist es kein Spiel mit tändelnden Scherzen, kein karnevalistischer Übermut, sondern ein aus frohem Selbstgefühl gewonnener, fast knorriger Humor, der sich schon in den kraftvollen Rhythmen des Anfangsthemas kundgibt. Diese rhythmische Festigkeit beherrscht das ganze Stück. In den freudig stampfenden Sforzati der Nebenmotive, in den hüpfenden Baßoktaven (bis zur Achten und Neunten Symphonie ein stets wiederkehrendes humoristisches Motiv Beethovens) kommt diese drastisch elementare Rhythmik zum Ausdruck. Wie kunstvoll baut und entwickelt sich dieser Satz! Mit welch origineller

Feinheit wird die Wiederholung des Hauptteiles durch kühne Terzenmodulation vorbereitet! Und als die humoristische Kraft ihren Höhepunkt erreicht, erscheint noch einmal die jetzt nach Es-dur gewendete Gebetsmelodie, ein von überströmendem Glücksgefühl eingegebener, dankerfüllter Rückblick. Dann braust das Schlußpresto auf mit einem Vorklang des Fugenthemas der As-dur-Sonate op. 110 und den übermütig hämmernden Paukenquarten der Schlußtakte. Es-dur ist Beethovens heroische Tonart. Schon im ersten Satz der Sonate op. 7 kam der gewaltige Energieschwung, den Beethovens Sprache gerade in der Es-dur-Mundart annimmt, zum Ausdruck. Dort äußerte sich ein dramatischer Affekt — hier entlädt sich die Phantasie im heroisch humoristischen Spiel einer Rondodichtung.

Schon die unmittelbare Nachbarschaft und fast gleichzeitige Entstehung dieses Werkes und der Schwester-Sonate cis-moll hätte die törichten Legenden zerstören müssen, die sich an das zweite Werk knüpfen und diesem eine besondere autobiographische Bedeutung zuschreiben. Gewiß haben sämtliche Werke Beethovens autobiographischen Charakter, sind sie doch unzerstörbare Zeugnisse für die Richtung seines Denkens und Empfindens in jeder Periode seines Lebens. Diesen allgemeinen Zusammenhang jedoch ins Einzelne, Anekdotische verfolgen und in der cis-moll-Sonate den Ausklang eines Liebesabenteuers erkennen zu wollen, ist ein Deutungsverfahren von sehr fragwürdigem Wert. Wäre die cis-moll-Sonate in der Tat aus einer seelischen Katastrophe erwachsen — wie ließe sich das fast gleichzeitige Entstehen der Es-dur-Sonate erklären? Hätte man das erste Werk namentlich in früheren Jahren nicht meist verkannt und zugunsten der cis-moll-Phantasie unterschätzt, so wären für diese wohl kaum die verschiedenen, mehr oder minder poetischen Kommentare erforderlich gewesen. Wir haben in Wahrheit hier ein typisches Beispiel für den häufig eintretenden Fall, daß der Beethovensche Genius zwei einander in der formalen Anlage ähnliche, im Stimmungsgehalt aber gänzlich verschiedene Werke fast gleichzeitig hervorbringt. Dieser Zwillingsklasse gehören die Sonaten f-moll und A-dur op. 2 c-moll und F-dur op. 10, G-dur

und d-moll op. 31, C-dur op. 53 und f-moll op. 57, vor allem die Symphonien Nr. 3 und 4, Nr. 5 und 6, Nr. 7 und 8 an. Wir brauchen also keine Romane zu erfinden, um die Entstehung der cis-moll-Sonate zu begründen. Wir dürfen sie als nur in rein künstlerischen Impulsen wurzelnde Reaktion auf das vorangehende Werk betrachten. Und wie leicht hat Beethoven die Erkennung der organischen Zusammenhänge gemacht! Hier wie dort eine langsame präludierende Einleitung, hier wie dort ein scherzoartiges Intermezzo, das die Anfangsstimmung auf abseits gelegene Gebiete hinüberzuspielen sucht. Und hier wie dort die gewaltige Explosion der aufgespeicherten Kräfte in einem weit ausgreifenden Finale, das in der Es-dur-Sonate noch durch ein einleitendes Adagio vorbereitet wird.

Der Affekt der Form ist beide Male der gleiche. Ausschließlich im Charakter des Inhaltes selbst liegen die Verschiedenheiten dieses Zwillingswerkes, dessen beide Teile sich ergänzend gegenüberstehen, wie Michelangelos Giorno und Notte. Diese in zerfließende Harfenakkorde aufgelösten schwermütigen Adagio-Harmonien mit dem darüberschwebenden, von hoffnungsloser Melancholie erfüllten Gesang, dieses halb zum Leben erwachende Allegretto, ein zaghafter Versuch, freundlichere Bilder hervorzuzaubern, dieses jäh aufschäumende Presto, fiebernd vor Erregung — das alles sind Bilder von so lapidarer Einfachheit und unwiderstehlicher Sprachgewalt, daß die Popularität des Werkes, seine Bevorzugung der Es-dur-Sonate gegenüber durchaus verständlich erscheint. Die Sprache der Leidenschaft ist immer leichter zu begreifen und in künstlerischer Darstellung äußerlich wirkungsvoller als die des tiefen Humors.

Mit dem Schlußsatz der cis-moll-Sonate ist Beethoven wieder bei der Sonatenform angelangt. Einen richtigen Rundgang hat er unternommen. Von der großen Sonate ausgehend, hat er zuerst ihrem Anfangssatz seine Aufmerksamkeit geschenkt. Mit steigendem Interesse wendet er sich dann den Nachsätzen zu, bis diese für ihn immer mehr an Bedeutung gewinnen und der erste Satz plötzlich aus Beethovens Gesichtskreis völlig verschwindet. Doch es war nur ein Sichdrehen im Kreis. In dem nämlichen Augenblick, wo

Beethoven dem Finale die entscheidende Stellung innerhalb des Werkes gibt, gelangt er über das Rondo zur Sonate zurück. Er greift wieder das Problem des ersten Satzes auf. Doch er hat seine Erfahrungen jetzt an den Phantasiesonaten bereichert und schmilzt neue Elemente, die er auf seinem Rundgang um die Formen entdeckt und als wichtig erkannt hat, in den ersten Satz ein. Schon das cis-moll-Finale läßt eine für die zukünftige Sonatengestaltung einflußreiche Neuerung erkennen: die improvisatorische Einführung des Hauptthemas. Dieses Thema steht nicht mehr wie bisher als ein von vornherein Gegebenes, Fertiges da. Es entwickelt sich vor unseren Augen unter den Händen des Spielers, wie der anscheinend nur präludierende Anfangslauf des cis-moll-Finales, der sich erst allmählich durch periodische Wiederholung zum Thema formt. Wir belauschen den Entstehungsprozeß des Themas wie in der d-moll-Sonate op. 31, II, wo ein scheinbar absichtslos angeschlagener Akkord zum Grundgedanken des ganzen Werkes wird. Ein wie zufällig hingeworfenes Motiv wächst und wächst, zieht immer neue Kräfte an sich, bis plötzlich, kaum daß wir es bemerkten, ein zu voller Lebensgröße entfaltetes Thema vor uns steht: wie in der Es-dur-Sonate op. 31, III. Fast alle Eingangsthemen der nun folgenden Sonaten lassen sich auf diese Weise entwickeln, fast alle tragen einen ursprünglich präludierenden Charakter und zeigen erst allmählich ihre thematische Physiognomie.

Doch dieser scheinbar vor unseren Augen sich abspielende Gebärungsakt ist nur ein Kunstmittel von höchstem Raffinement. Denn selbstverständlich steht das Thema, und nicht nur das Thema, sondern der Verlauf des ganzen Satzes, für Beethoven unerschütterlich fest, ehe er sich ans Klavier setzt. Was uns als Improvisation erscheint, ist nur eine künstlerische Berechnung subtilster Art, eine Täuschung von erstaunlicher Feinheit. Noch ehe das Spiel beginnt, kennt Beethoven das Ende. Seine Figuren, die für den Zuschauer wie zufällig durcheinander wirbeln, regiert er mit fester Hand an eisernen Fäden.

In diesem scheinbaren Zurückgreifen auf die primitive Urform der Improvisation lag die einzige Möglichkeit zu der grandiosen Weiter-

entwicklung der Klavierdichtung, die Beethoven jetzt anbahnt, lag zugleich die einzige Möglichkeit, dem Klavier selbst Aufgaben zu stellen, die über das Bisherige hinausreichen, doch dem Wesen des Instrumentes gerecht wurden. Das Entstehungsjahr der Sonaten op. 31 bringt die Zweite Symphonie zur Reife. Gleichzeitig mit den Sonaten op. 53, 54 und 57 wächst die Eroica heran. Beethoven erkennt deutlich die beiden Wege, die sich ihm öffnen. Für seine symphonischen Ideen reicht das Klavier nicht mehr aus. Von den 15 noch folgenden großen Sonaten sind nur drei vierteilig gegliedert: die D-dur op. 28, die Es-dur op. 31, III und die große B-dur op. 106. Für den phantasieartigen Gedankenaustausch aber war das Klavier besser geeignet als irgendein anderes Instrument. So greift Beethoven zu dem Kunstmittel der Improvisation, in dessen Handhabung er sich in den Phantasiesonaten geübt hat. Er braucht die erläuternde Überschrift: „quasi una fantasia" nicht mehr. Er kann jetzt auch die scheinbar strenge Sonatenform improvisatorisch entwickeln. Und je tiefer er sich hineinlebt in die Rolle des Improvisators, desto sicherer beherrscht er sie, bis er auch hier wieder bis an die Grenzen des Möglichen gelangt und nun Abschied nimmt von seinem Instrument.

Die scheinbar improvisierte Einführung des Hauptgedankens bedingt eine wesentliche Umgestaltung der Satzgliederung. Themen, die sich selbst erst allmählich entwickeln, um mit wachsender Entschiedenheit aus dem Halbdunkel der Phantasie herauszutreten, nehmen naturgemäß den vorderen Teil der Form zunächst für die Festigung ihrer eigenen musikalischen Individualität in Anspruch. Auch die ständig wachsende Fülle der Nebenmotive braucht Raum zur Ausbreitung. So dehnt sich die Exposition, und so verschiebt sich der dramatische Höhepunkt immer mehr in die hinteren Partien des Satzes. Die erste, ursprünglich einzige Durchführung genügt nicht mehr, um die Kontraste in voller Schärfe herauszuarbeiten. Eine zweite Durchführung bildet sich, der Coda-Epilog wächst allmählich zum Gipfel der Entwicklung. Schon die Es-dur-Sonate op. 7 macht die Coda zum Höhepunkt der Handlung. In der cis-moll-Phantasie erhält die Coda durch die frei phantasierenden Kadenzen eine

unerwartete riesenhafte Steigerung. Der Künstler Beethoven arbeitet mit kaum hoch genug zu schätzender Klugheit. Gerade dann, wenn man ihn am Ende seiner Kräfte angelangt glaubt, richtet er sich erst zu voller Größe auf.

Nicht nur der Komponist, auch der Virtuose Beethoven gelangt jetzt zur vollen Entfaltung aller ihm innewohnenden Eigenheiten. Trotz der zunehmenden Gehörstrübung fühlt er sich auch als Ausübender jetzt im Vollbesitz seiner Kräfte. Die Wettkämpfe mit Wölffl und Vogler, das Wiedererscheinen Hummels, die Bekanntschaft mit dem fingergewandten Clementi und dem hochgeschätzten feinsinnigen Cramer geben ihm starke Anregungen. Seine Technik wird großzügiger, kühner. Neue Probleme tauchen auf. Die figurative Passagentechnik tritt zurück zugunsten einer bisher unbekannten Ausdruckstechnik. Das Ornament verschwindet, dagegen mehren sich die Klangschattierungen. Die doppelte Verschiebung (due und una corda) wird zu einem wichtigen Hilfsmittel Beethovenscher Klavierkoloristik, das Pedal muß die Tragfähigkeit und Kraft des Tones steigern. Der Stil bleibt vorläufig noch homophon, doch der Trieb zu reicherer harmonischer Untermalung, die immer stärker auftretende Vorliebe für Mehrgriffigkeit deutet bereits auf die erwachende Neigung zur Polyphonie der Spätzeit hin. Auch Beethovens Vortrag beginnt sich allmählich zu ändern, von strenger Taktfestigkeit zu größerer Freiheit in der Anwendung des rubato, zu charakteristischer Ausgestaltung der Einzelheiten fortzuschreiten. Beethoven nähert sich dem Zenith seiner Künstlerschaft. Noch gehört er völlig der Welt an, lebt in und mit ihr. Einsiedlerstimmungen tauchen nur vorübergehend auf. Sein Ehrgeiz verlangt nach Betätigung und Anerkennung, seine Hoffnungen sind auf die Gegenwart, nicht auf die Zukunft gerichtet.

Aus dieser Stimmung heraus wachsen die nächsten Sonatendichtungen, die eigentlich großen, die den Menschen und Künstler Beethoven auf der Höhe eines trotz einzelner Trübungen glücklich selbstbewußten Schaffens zeigen. Die Phantasiesonaten bilden das Eingangstor zu den Schöpfungen dieser Periode, die Sonate op. 90 schließt sie ab. Innerhalb dieser Grenzen liegen die Werke der reifen

Manneszeit. Was an Aufgaben und Problemen bisher angedeutet wurde, kommt in ihnen zum Austrag und zur Erfüllung.

Die erste Sonate dieser Gruppe, op. 28, D-dur, schließt sich zeitlich den Phantasiesonaten unmittelbar an. Pastoralsonate hat man sie genannt, eine Bezeichnung, die ihrem Inhalt zwar nicht direkt widerspricht, ihn aber noch viel weniger erschöpfend bezeichnet. Der sinnende, träumerisch beschauliche Charakter des Werkes läßt sich kaum in eine knapp formulierte Überschrift zwängen. Die Gedanken des ersten Satzes gleiten fast unmerklich ineinander über, kaum der Durchführungsteil bringt einige lebhaftere Steigerungen. Eine aus der Grundempfindung heiterer Ruhe erwachsene nachdenkliche Stimmung beherrscht den ganzen Teil. Über einen leise vibrierenden Orgelpunkt D der Bässe spannt sich das erste Thema, sinnend durch eine volle Oktave stufenweis abwärts gleitend, dann wieder aufstrebend. Diese feine Wellenlinie ist ebenso bezeichnend für den Charakter des Satzes wie der fragende Ausdruck des Dominantseptimenakkords von G-dur am Anfang, der die Aufklärung über die Grundtonart erst den folgenden Takten überläßt. In allen Gedanken des Satzes kehren dieselben Züge wieder: Schwanken der Tonart, steigende und fallende melodische Linien — ein von leisen Winden bewegtes Wogen der Empfindungen. Nicht weniger als sieben Melodien in anfänglich meist gleichmäßig ruhigen, erst allmählich sich belebenden Rhythmen knüpfen sich aneinander. Die Durchführung verschärft die harmonischen Gegensätze, ohne das reiche motivische Material auch nur annähernd zu erschöpfen. Nur die scheinbar unbedeutende Abschlußphrase des Hauptthemas spinnt sich weiter und führt zu einer kurzen Steigerung. Kontraste kommen in den Themen selbst genügend zum Ausdruck, bedürfen daher keiner ausführlichen Entwicklung. Genau betrachtet ist der ganze Satz nur ein einziges breites Thema, das sich kreisförmig ausspinnt und still da wieder schließt, wo es begonnen hat.

Ein Andante in resignierter Mollfärbung folgt. Eine Liedmelodie von tiefem, stillem Liebreiz, auf leise schaukelnde Pizzicatobässe gestützt, nur im Zwischensatz von lebhafteren sehnsuchtsvollen

Akzenten durchklungen, wird von zartspielenden Arabesken umschlungen. Sonnigere Bilder bringt das anmutig rhythmisierte Dur-Intermezzo. Es tritt am Schluß, wo die Stimmung sich zu umdüstern scheint, als freundlich mahnendes Symbol noch einmal hervor. Doch es wird in die trübsinnige Mollstimmung hineingezogen — in leiser Wehmut verklingt der Satz.

Um so heiterer beginnt das Scherzo. Schalkhafter Frohsinn treibt sein Spiel. Das humoristische Oktavenmotiv Beethovens, beantwortet von einem kurzen, neckischen Viertakt-Rhythmus, beherrscht den Satz. Das volksliedmäßige Trio ist eine der reizvollsten Eingebungen dieser Art. Der naive Gesang wird von eilenden Oktavengängen mit wechselnd schillernden Harmonien ausgeschmückt und fügt sich dem Scherzo als feinsinniger melodischer Kontrast äußerst glücklich an.

Die Schwierigkeit, diesen die Grundstimmung des Werkes fast erschöpfenden drei Sätzen noch ein Finale von entsprechender Bedeutung anzureihen, mag selbst für Beethoven nicht leicht zu überwinden sein. In der Tat gehört das Schlußrondo dieser Sonate, trotz mancher Feinheiten seiner Diktion, als Ganzes nicht zu den glücklichsten Schöpfungen des Tondichters. Der pastorale, über dem Orgelpunkt sich wiegende Baß mit der, ähnlich dem Hauptthema, sich abwärts senkenden Melodie, die spätere Umkehrung dieses Basses in der Oberstimme, auch der geheimnisvolle Beginn der Coda sind aparte Züge, die den Meister erkennen lassen. Aber die Gedanken entbehren im Hinblick auf die vorangehenden Sätze neuartiger Reize, und der Inhalt des Stückes läuft schließlich auf ein dem Spieleffekt dargebrachtes Opfer hinaus. War die viersätzige Anlage des Werkes ein Fehlgriff? Das Scherzo in seiner jetzigen Form hätte freilich als Abschluß nicht genügt. Eine Schlußformel mußte also gefunden werden. Beethoven versucht sich hier anscheinend in einer neuen Art des poetisch belebten Rondos. Er will keinen Rondo-Gipfel, wie in op. 27, sondern ein Rondo als gleichwertiges Gegengewicht zum Hauptsatz. Im Rondo der ersten D dur-Sonate op. 10, III wir diese Linie schon vorahnend angedeutet. Sie führt weiter über op. 28. Beet-

hoven hört innerlich einen neuen Ton anklingen. Aber er trifft ihn hier noch nicht ganz.

Weit hinaus aus dem Stimmungskreis der Sonaten von op. 26 ab führt das nächste Werk: die G-dur-Sonate op. 31, I. Ursprünglich als Streichquartett geplant, steht sie geistig den beiden Werken 14 am nächsten, mit deren einem sie auch die Tonart gemeinsam hat. Eine fast joviale Laune herrscht in dem Werk. Die in kecker Ungeduld vorgreifenden thematischen Synkopen, die kurz abgerissenen Rhythmen, der fanfarenartige Aufstieg des Hauptgedankens, die übermütig stürmenden Akkordgänge des Zwischensatzes, das behaglich tänzelnde Seitenthema mit der parodistischen Vertauschung von Dur und Moll, der humoristisch polternde Durchführungsteil, die witzig knappe Coda — das alles sind Momente, die mehr Vergnügen an heiteren Überraschungen als Empfindungstiefe erkennen lassen. Wie überall gilt hier die Regel, nichts zu fordern, was der Autor nicht zu bieten beabsichtigt.

Im Adagio grazioso (welch bezeichnende, für Beethoven fast paradox anmutende Charakteristik schon in der Überschrift) grüßt uns Haydn: die Rafaelarie aus der Schöpfung, nach Nottebohms Ausdruck „gitarreartig" begleitet, später von üppig wuchernden Koloraturen umsponnen. Erst im c-moll des Mittelteils scheint Beethoven hervorzutreten — schwermütig pathetisch. Fast möchte man fragen, wozu diese umfangreichen Modulationen, diese dissonanzenreiche Überleitung eigentlich nötig ist, säße nicht ein erlauchter Virtuose am Flügel. Ein liebenswürdiges Spielrondo, die unscheinbare Nachblüte einer überwundenen Gattung, folgt als Beschluß. Kurz vor seinem Ende versucht es interessant zu werden, stockt mitten in der Phrase, verfällt in überraschende Adagio-Träume, rafft sich auf, stockt und träumt nochmals. Man ist erstaunt über die poetischen Wendungen, die diesem harmlosen Thema gegeben werden — bis man plötzlich merkt, daß die pathetische Pose nur eine irreführende Neckerei des übermütigen Spielers ist.

Und nach diesem, von einem leichten parodistischen Anhauch überflogenen Stück die nächtlich grause d-moll-Sonate! Ein einfacher Dominantdreiklang erklingt, dessen gespannt fragender Ausdruck noch durch die als Baßton verwendete Terz unheimlich verschärft wird. Und dieser mystischen Tiefe entsteigt eine gespenstige Erscheinung, mit leisen Schritten nach oben tappend. Heftig abwehrende energische Achtelrhythmen, festgeschlagene Baßviertel drängen fort von dem drohenden Spuk, beruhigen sich erst langsam auf einem breit ausklingenden Adagiotakt. Doch das Phantom kehrt wieder, ernster noch mahnend durch die überraschende C-dur-Wendung. Heftiger als zuvor antworten die abwehrenden Figuren, in furchtbarer Erregung auffahrend bis zum F^3 und dann in die Tiefe stürzend, wo eine chromatische Skala den Sturm entfesselt. Unter rollenden Achteltriolen erscheint das Thema: es ist die Largovision. Mit dämonischer Gewalt dringt es empor. Eine schmerzlich flehende, chromatisch um einen Ton sich windende Phrase antwortet zweimal. Dann wird sie vom Thema verdrängt, das, von Stufe zu Stufe in lapidaren Akkordschritten aufsteigend, sich mit vernichtender Gewalt durchsetzt. Die wogenden Achtelrhythmen stürmen weiter, bis ihnen ein scheinbar neues Motiv Halt gebietet. Scheinbar neu. Es ist die chromatische Antwortphrase, von rückwärts gelesen, die in dieser Form Rhythmen von drohend trotziger Kraft annimmt: die Klage formt sich durch Umkehrung zur entschlossenen Abwehr. Langsam läßt die Erregung nach. Die düstere Ruhe des Anfangs kehrt wieder, doch mit ihr auch die Largovision. Aus den tiefsten Registern emporwallende Arpeggien steigern noch den Ausdruck des Grausig-Phantastischen. Eine Durchführung schließt sich an, die, unter Fortfall des zweiten Themas, dem Vordersatz durchaus ähnelt. Der Hauptgedanke allein dominiert. Da — bei der zweiten Wiederkehr des Anfanges scheint der Bann gebrochen zu sein. Das Thema beginnt zu sprechen. Aus dem Akkordmotiv ringt sich ein Rezitativ von schmerzlich bittendem Ausdruck hervor. Umsonst. In dumpf pochenden Akkorden und sich aufbäumenden Akkordgängen verkündet sich eine nur unterdrückte, nicht beruhigte Erregung. Gewaltsam strebt sie nach Befreiung, das zweite Thema

ringt sich nochmals heraus, um ebenso, wie beim erstenmal, in dunklen Baßgängen zu verschwinden. Eine großzügig einfache Kadenz beschließt das in finsteren Mollharmonien verhallende Stück.

Auf der gewaltigen Höhe, die der Dichter Beethoven in diesem Satz erreicht, hält er sich auch in den folgenden Teilen. In feierlicher Ruhe hebt das Adagio, ähnlich wie der erste Satz, mit einem scheinbar präludierenden Akkord an. Einer einzelnen aufstrebenden Oberstimme antworten tiefe, getragene Harmonien, die, allmählich höher steigend, zu einem F-dur-Gesang von innigem, beruhigendem Ausdruck führen. Berauschend sind die Klangfarben, die Beethoven hier aufdeckt: die dumpfen Trommelwirbel, die weichen Hornsoli, die tiefen Blechchöre, die Klarinettenkantilene, die zarten Begleitfiguren der Streicher, die gähnenden Abgründe zwischen tiefsten und höchsten Klangregistern (die Harmonien bleiben unausgesprochen, erklingen nur in der Phantasie des Hörers).

Völlig vereinsamt unter den Beethovenschen Klavierdichtungen steht der Schlußsatz. Formal dem Sonatenschema entsprechend, ruht er inhaltlich fast ausschließlich auf einem in kurz abbrechenden Sechzehntelrhythmen unablässig jagenden, hastenden Motiv. Auch das zweite Thema behält die erregte Bewegung bei. Es ist ein wild phantastisches Nachtstück von beklemmender Monotonie, nur durch flimmernde dynamische Beleuchtungskontraste belebt. Ein endloses Stürzen und Irren, ohne Ziel, ohne Halt. Ein dämonisches Schattenspiel, bald näher, bald ferner erscheinend, gespenstig aus dem Nebel auftauchend und wieder in ihn zurückkehrend.

Beethoven hat die d-moll-Tonart innerhalb seiner Sonatendichtungen für Klavier nur viermal angewendet: im Largo op. 10, III, im Andante op. 28 und in den beiden Ecksätzen op. 31, II. Diesen vier d-moll-Sätzen stehen sechs f-moll- und sieben c-moll-Stücke gegenüber, durchweg leidenschaftlichen Charakters. Aber diese Leidenschaft ist stets anderer Art. Sie neigt in f-moll zur düsteren temperamentvollen Wildheit, in c-moll zur dramatischen Wucht. Die d-moll-Sätze dagegen tragen einen erhabenen Zug unerbittlicher Schicksalstragik: von dem melancholischen Largo

op. 10 ab über das mild resignierende Andante op. 28 bis zu den beiden dämonischen Sätzen op. 31, II. In der Klaviermusik hat Beethoven jetzt alles ausgesprochen, was er in d-moll dem Instrument anvertrauen konnte. Von dem Inhalt dieses Werkes aus führt nur noch ein Weg weiter — der hinaufweist zu der grandiosesten d-moll-Phantasie: dem ersten Satz der Neunten Symphonie.

Vorläufig gab es indessen in der Klavierpoesie noch vieles zu sagen. Der Umkreis der Stimmungen war bei weitem nicht erschöpft, auch wenn das fatalistisch tragische Element ausscheiden mußte. Beethoven wendet sich wieder freudevolleren Bildern zu. Die Es-dur-Harmonie, die Lieblingstonart seiner von froher Kraft erfüllten Dichtungen, klingt von neuem in ihm an. Ein nachdenklich fragendes Motiv breitet sich aus über dem als Eröffnungsakkord befremdenden Nebenseptimenakkord der zweiten Stufe. Schwellende Harmonien drängen in chromatischen Schiebungen aufwärts — plötzlich, auf dem ausruhenden Quartsextakkord Es-dur leuchtet die Tonart auf, und zugleich ist das Thema vor unseren Augen entstanden. Das schon in op. 28 angewendete Prinzip der Steigerung durch Zerlegung des Themas in verschiedene Oktavenregister wird wieder aufgenommen. Spielend werfen sich die Stimmen das Anfangsmotiv zu. Abgesehen von dem polonaisenartigen Seitensatz beherrscht es fast das ganze Stück und führt im Durchführungsteil zu humoristischen Dialogwirkungen zwischen Baß und Oberstimme. Nur in der Coda tritt der nachdenkliche, gleichsam von schwerer Last gedrückte Charakter der chromatischen Akkordschiebungen des Themas nochmals auffällig hervor. Um nicht weniger als eine große Sexte, vom b bis zum g, muß die Melodie sich emporwinden, bis mit dem Eintritt des Quartsextakkordes die heitere Grundstimmung wiedergewonnen ist.

Es ist bezeichnend für den Charakter des Werkes, daß trotz vierteiliger Anlage ein langsamer Satz fehlt. Allegro, Scherzo, Minuetto, Presto — diese ganze Sonate sprudelt von großzügiger Frische. Im lebhaften Marschcharakter beginnt das Scherzo-Rondo, mit eigensinnigen Betonungen auf dem letzten Achtel jedes Taktes.

Unten im Baß wuchtige Sechzehntel-Staccati — es sind dieselben, in gebrochenen Akkordintervallen und Oktaven aufsteigenden Kletterfiguren, die zuerst im Largo op. 7, später im Andante op. 28 auftauchen. Beethoven hat Staccatowirkungen in dieser letzten Zeit besonders schätzen gelernt. Hat ihn ein fremder Virtuose darauf gebracht oder hat er die Bedeutung dieses Spieleffektes aus eigenem Instinkt erkannt? Von op. 28 an finden wir fast in jedem Werk, die d-moll-Sonate ausgenommen, neue charakteristische Staccatotypen, und das As-dur-Scherzo op. 31, III ist ein wahres Staccato-Bacchanale. Von den leichtgestoßenen Achteln des Themas bis zu den in unermüdlicher Eilfertigkeit wirbelnden, hüpfenden und springenden Figuren des Mittelsatzes, vom energischen Pochen bis zum flüchtigen Verhuschen mit allen dazwischen liegenden Übergangsstadien — es ist eine üppige Skala ganz neuartiger Spieleffekte, die eine virtuose Klangphantasie hier in den Dienst einer phantastisch humoristischen Laune stellt.

Um so ruhiger, mit einer schmeichelnd zarten Gesangsmelodie tritt der Menuett, moderato e grazioso, auf. Doch er birgt im Trio noch Überraschungen. Mit großen Sprüngen hüpfen die Hände aus der tiefen in die höhere Oktave und wieder zurück — der Spieler ergötzt sich an den frappierenden Wirkungen der scharf nebeneinandergestellten Register, am Vollklang der auseinandergerissenen Harmonien und kehrt dann in den schwärmerischen Menuett zurück. Erst im Finale läßt Beethoven seiner frohen Laune frei die Zügel schießen. Es ist eine Art deutscher Tarantella: der Einleitungsgedanke über wogenden Bässen in eintaktigen Phrasen abwärts schwebend, das Hauptthema im Charakter eines einfachen Jagdhornmotives in unaufhaltsamer Freude vorwärts stürmend. Eine kurze Coda mit den typischen Beethovenschen Halten rundet das Stück äußerlich ab. Einen wirklichen Schluß hat es ebensowenig wie sein Gegenstück, das d-moll-Finale. Beide sind Momentaufnahmen einer ins Unermeßliche stürmenden Erregung, die dort von finsterem Nebel umhüllt, hier in sonnige Freude getaucht ist.

„Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.“ Nach einer Mitteilung Karl Czernys soll Beethoven diese Äußerung seinem Freund und Violinlehrer Wenzel Krumpholz gegenüber getan haben. Wie Czerny meint, wären kurz nach jener Äußerung die Sonaten op. 31 erschienen, „in denen man die teilweise Erfüllung seines Entschlusses verfolgen kann“.

Wenn Czerny Beethovens Worte richtig datiert und die Sonaten in der Tat kurz nach jenem Ausspruch erschienen sind, so mußten sie, namentlich die beiden älteren Nr. 1 und 2, bereits komponiert sein und konnten eher der Gegenstand von Beethovens Unzufriedenheit, als Stationen eines „neuen Weges“ sein. Es wäre auch schwer, die entscheidenden Merkmale des in ihnen eingeschlagenen neuen Weges anzugeben, denn die G-dur-Sonate steht an Bedeutung hinter manchen älteren Werken erheblich zurück, und die d-moll-Sonate ist wohl der Höhepunkt der in den Phantasiesonaten aufgenommenen Richtung, aber kein „neuer Weg“ im Sinn Beethovens. Daß Beethoven jedoch in der Tat andere Pfade suchte, geht aus einem Schreiben vom Oktober 1802 an Breitkopf & Härtel hervor: „Ich habe zwei Werke Variationen gemacht . . . Beide sind auf einer wirklich ganz neuen Manier bearbeitet, jedes auf eine andere verschiedene Art . . . Lassen Sie mich Ihnen nicht umsonst den Antrag gemacht haben, indem ich Sie versichere, daß diese beiden Werke Sie nicht gereuen werden. Jedes Thema ist darin für sich auf einer selbst vom andern verschiedene Art behandelt. Ich höre es sonst nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß, aber diesmal muß ich Sie selbst versichern, daß die Manier in beiden Werken ganz neu von mir ist . . . Sie können es als eine Art von Vorzug ansehen, daß ich Ihnen von allen selbst diesen Antrag gemacht, indem Ihre Handlung immer Auszeichnung verdient.“ Bei der Übersendung verlangt er einen Vorbericht. Er will „den Nichtkenner darauf aufmerksam machen, daß sich diese Variationen von anderen unterscheiden“, und er sie deswegen nicht wie die früheren mit einer Nummer versehen, sondern unter die wirkliche Zahl seiner „größeren Werke“ auf-

genommen habe, „um so mehr, da auch die Themas von mir selbst sind“.

Diese bei Beethoven ungewohnte, fortwährend wiederholte Betonung des Neuartigen paßt recht gut zu Czernys Mitteilung. Wie aber sind Beethovens Worte zu deuten? Er ist unzufrieden. Warum? Er sucht einen neuen Weg. Welchen? Er hebt die neue Manier hervor. Worin besteht sie?

Beethoven selbst gibt einen Fingerzeig. In den Skizzen zum Thema op. 34 notiert er: „Jede Variation in einer anderen Taktart — oder abwechselnd einmal in der linken Hand Passagen und dann fast die nämliche oder andere in der rechten Hand ausgeführt.“ Passagen! Waren sie nicht schon aus Beethovens Klaviermusik verschwunden? Der Dichter hatte sie beiseite geschoben — der Virtuose holt sie wieder hervor. Und dieser Virtuose ist es, der nach neuen Manieren strebt und der den Stil der jetzt folgenden Zeit diktiert: den konzertanten Klavierstil des Tondichters Beethoven. Darin lag die Schwierigkeit und der Reiz der neuen Aufgabe, die Beethoven deutlich erkannte: die Errungenschaften des improvisatorischen Stils mit den Vorzügen einer äußerlich glanzvollen Vortragsweise zu vereinigen. Der virtuose Spieltrieb, seit den Phantasiesonaten ausschließlich Sklave der Idee, erhebt sich wieder zur selbständigen Bedeutung eines formgebenden Elementes. Schon das Scherzorondo und das Finale der Es-dur-Sonate deuten die neue Phase der Beethovenschen Klaviersprache an. In Wirklichkeit gehört dieses Werk auch zeitlich der jetzt folgenden Gruppe an. Seine Vereinigung mit der G-dur- und d-moll-Sonate unter einer Opuszahl war ursprünglich nicht geplant und geschah erst zwei Jahre nach der ersten Veröffentlichung. Der Entstehung nach ist das Werk hinter den beiden vielgerühmten Variationszyklen einzureihen.

Es ist ein psychologisch leicht begreiflicher Entwicklungsprozeß, der die neue Wendung herbeiführt. Von dem Augenblick an, wo Beethoven die poetische Idee absichtlich in den Vordergrund rückt, stellt er sich zunächst völlig unter ihre Herrschaft und betrachtet das virtuose Element, mit Ausnahme etwa der minder bedeutenden G-dur-Sonate op. 31, nur als notwendigen Vermittler einer neu-

artigen kühnen Tonsprache. Je geläufiger ihm diese wird, desto lebhafter mußte der Wunsch erwachen, die neugewonnenen Ausdrucksmittel durch die Reize einer souveränen Technik zu steigern, sie in ein ihrer inhaltlichen Bedeutung entsprechendes glänzendes Gewand zu kleiden. Wäre es ihm nie eingefallen, jemals des äußeren Effektes wegen zu schreiben, so war er doch keineswegs ein Asket, der zündende Wirkungen verschmähte. Die Bedeutung der Virtuosität nicht als Zweck, wohl aber als bewußt angewandtes Mittel wird wieder in erhöhtem Maß von Beethoven gewürdigt. Die Phantasie des Virtuosen führt den Tondichter zur Erfindung einer neuen Variationentechnik. So entstehen die Werke 34 und 35, so entsteht das Scherzorondo und das Finale der Es-dur-Sonate. Und so entsteht als krönende Schlußgruppe der Virtuosenperiode das imposante Zwillingspaar der großen Konzertsonaten: op. 53 und op. 57. Beethoven hat vor und nach diesen Werken manche aparten Klavierwirkungen, manch feine Klangeffekte entdeckt, von dem Höhenflug seiner Gedanken nicht zu reden. Aber er hat nie wieder diese vollkommene Kongruenz von dichterischem und instrumentalem Ausdruck gefunden. Er hat nie wieder so gut instrumentiert für das Klavier. Lückenlos decken sich Gedanke und Klangerscheinung.

Es dürfte schwer fallen, zwischen den Variationen op. 34 und 35 und ihren Vorgängern einen anderen Unterschied nachzuweisen, als den durch ein starkes Aufgebot virtuoser Mittel bedingten, der naturgemäß eine freiere und üppigere Entfaltung der ganzen Variationsorganik verursacht und namentlich in op. 35 zu außerordentlich kühnen Architekturen führt. Doch es wäre ungerecht, die älteren Werke deswegen zurückzusetzen. Einzelne, wie die Waldmädchenvariationen, die Variationen über Grétrys „Fièvre brûlante“, über die Themen von Süßmayr, Weigl, Righini, namentlich aber die über Salieris „Stessa stessissima“ ragen durch die Sorgsamkeit im Aufbau des Ganzen wie durch feinsinnige Ausdeutung der Themen weit über die landläufige Variationsmanier empor und deuten bereits in vielen Einzelheiten den späteren Stil an. Daß ein wieder stärker ausbrechender, von dichterischen Intentionen erfüllter

Virtuosentrieb sich zunächst der Variationenform bemächtigen, sich gleichsam in ihr erst austoben mußte, ehe er sich komplizierteren Formen zuwandte, ist durchaus natürlich und begreiflich. Beethoven legt sich jetzt einen genauen Plan zurecht: „Jede Variation in einer anderen Taktart.“ Diesen Gedanken führt er indessen nicht konsequent durch. Dafür wählt er in op. 34 für jede Variation eine neue Tonart. Von F-dur schreitet er abwechselnd in kleinen und großen Terzen über D-, B-, G, Es-dur nach c-moll abwärts und kehrt dann in die Tonart des Themas zurück. Wer die Charakteristik der Beethovenschen Tonarten studieren will, findet hier ein interessantes Vergleichsobjekt für Beethovens Kunst, jede Variation der neuen Tonart anzupassen, die Variationsidee gleichsam aus den Unterschieden der Tonarten zu entwickeln. Dieses Werk 34 ist eine Tonartenästhetik Beethovens in kleinem Format, vielleicht aus diesem Gedanken heraus in Wirklichkeit entstanden.

Die Es-dur-Variationen über das späterhin in der Eroica benutzte Prometheusthema lassen wieder die Improvisationsidee deutlicher hervortreten. Zunächst erklingt nur der Baß des Themas, eine zweite, dritte, vierte Stimme gesellt sich hinzu: die Einleitung ist ein kleiner Variationenzyklus für sich. Dann erscheint die schwungvolle Gesangsmelodie, um mit allen Künsten glänzender Virtuosität ausgedeutet und zuletzt, nach einer groß angelegten Fuge, in feierlicher Apotheose verklärt zu werden. Schon in diesem Werk, dessen dichterischer Gehalt bei der Besprechung des Finales der Eroica seine Erklärung finden wird, zeigt sich der monumentale Charakter der Beethovenschen Virtuosität, der Zug ins Grandiose, die Neigung zu kühnen Freskowirkungen. Machtvoller noch offenbart er sich in den nun folgenden Sonaten. Es sind Werke, die jede Intimität verschmähen, ausschließlich auf imposante Wirkungen angelegt sind. Das Streben nach straffer Zusammenfassung, nach dem Hervortretenlassen weniger, markant geschwungener Hauptlinien herrscht jetzt vor. Der ganze Organismus zeigt eherne Geschlossenheit und steht auf jener Mittellinie zwischen symphonischer und Phantasie-Sonate, die den Meister kennzeichnet. Erst mußte die Phantasie die Form überwinden — nun konnte sie diese neu gebären.

Eine bisher unbekannte Klangwelt enthüllt sich in der, dem alten Bonner Freund und Beschützer Grafen Waldstein gewidmeten C-dur-Sonate op. 53. Wie überraschend tönen die erwartungsvoll pulsierenden tiefen C-dur-Akkorde, die sich bei wachsender Erregung in vibrierende Sechzehntel auflösen. Welch ein eigenartiges Thema, fast ausschließlich auf rhythmische und harmonische Effekte gestellt. Das im dritten Takt kurz aufflatternde Motiv nebst seiner prägnanten Beantwortung ist nur ein Glied der in freudiger Spannung erzitternden Themalinie. Wie auffallend die verschiedenartige Entwicklung des Anfangsgedankens: zuerst durch verdunkelnde B-dur-Färbung, dann empor zu dem leidenschaftlichen d-moll. Drängend lebhafte Erwartung beherrscht den ganzen Eingang, rhythmische Beruhigung bringt erst die Überleitung zum Seitenthema. Dieses selbst ist schärfster Gegensatz zum ersten Gedanken: breit rhythmisierte Klänge, ein einfacher, periodisch fallender und wieder steigender E-dur-Gesang von friedlichem, besänftigendem Ausdruck, der sich auch unter melodisch sich emporrankender Triolenumschlingung behauptet. In freudiger Ruhe spinnen sich die Triolen weiter, allmählich erst drängen die Motive wieder vorwärts. Sie schieben sich ineinander, verkürzen sich, eine energische E-dur-Fanfare scheint zum Abschluß zu führen — da schlägt die Stimmung plötzlich um. Mollcharaktere tauchen auf, ein nachdenklich zurücksinkendes Motiv bereitet das Wiedererscheinen des Anfangsgedankens vor. Die Erregung steigert sich zur Leidenschaft, unruhige Modulationen trüben den heiteren Ausdruck der Gesangstriolen, die Stimmung umschleiert sich — ein leiser tiefer G-dur-Akkord nimmt die unruhigen Elemente in sich auf. Doch aus diesem G-dur gebiert sich neues Leben. Eine dynamische Steigerung von explosiver Gewalt bereitet sich vor, und aus der Entladung der ins Kolossale schwellenden Spannung steigt neu der Anfangsgedanke auf. Er beherrscht auch fast ausschließlich die Coda. In immer neuen Formen entfaltet er sich unaufhaltsam zu höchstem Glanz. Noch einmal klingt mahnend das sanfte Gesangsthema an — leise fragend verhallt es — das erste Thema behauptet triumphierend das Feld.

Es sind keine tiefen, ernsten Kämpfe, die sich im ersten Satz abspielen. Eine lebens- und tatenfrohe Energie behauptet sich zart zurückhaltenden Mächten gegenüber. Der Inhalt der folgenden Sätze war durch den des ersten bedingt und konnte nur die freudige Siegesgewißheit ausklingen lassen. Beethoven hatte für den langsamen Teil ursprünglich das jetzt als Andante favori bekannte F-dur-Stück bestimmt — eine Komposition, deren friedvoll glückliche Stimmung ebenso wie ihre hochgespannten Anforderungen an die Technik des Spielers für den Mittelsatz dieses Werkes wohl geeignet gewesen wären, wenn auch die Intensität des Ausdrucks gegen die Ecksätze zurückstand. Aus Rücksicht auf die ungewohnte Zeitdauer der Sätze wurde das Andante fortgelassen. An seine Stelle trat ein präludierendes Adagio molto als Einleitung zum Schlußsatz, ein Stück, dessen fast tiefsinnig träumerischer Anfang geheimnisvolle Schwermut anzudeuten scheint. Eine innige Violoncellkantilene, von Holzbläsern zart unterbrochen, verschwindet nach einmaligem Erklingen. Aus dem geheimnisvollen Dunkel des Anfangs steigen verlangend weit emporgreifende Intervalle auf. Sie verdichten, steigern sich — da klingt der erste Ton des Rondos an — die ernste Spannung löst sich in eine heitere, anmutige Freude. Ein schlichtes Liedthema (einzelne Forscher wollen in ihm ein rheinisches Volkslied wiedererkennen), eine Melodie von reinstem Wohllaut, ohne festen Abschluß in einem jubelnden Triller weiterklingend, wird umschlungen von einem Kranz duftiger harmonischer Arabesken. Ist diese Melodie doch viel zu zart, um eine grobe harmonische Füllung ertragen zu können. Erst allmählich verliert sie ihre lichte Farbe. Zwei leidenschaftliche Nebenthemen, das erste in a-, das zweite gar in c-moll, drängen sich ein. Im Widerspruch wächst die Kraft des ersten Gesanges. Er steigert sich zu hymnischem Schwung und in unermeßlichem Jubel (C-dur ist Beethovens Jubeltonart) klingt er aus wie ein in die Unendlichkeit hallendes Freudenlied.

Wie in op. 27 der Es-dur die cis-moll-Sonate, wie in op. 31 der G-dur die d-moll-Sonate, so folgt auch hier dem gewaltigen Jubelgesang ein düsteres Gegenstück: die f-moll-Sonate op. 57. Der

Zeitpunkt ihrer Vollendung (1806) ist zwar um 2 Jahre von dem der Waldsteinsonate (1804) getrennt. Doch lassen die Skizzen erkennen, daß beide Werke kurz hintereinander entworfen wurden. Die Erfahrung, daß Beethoven, sobald die Leidenschaft in ihm erwacht, stets in zwei Zungen spricht, bewährt sich demnach auch diesen beiden in der Einseitigkeit ihres Inhaltes grandiosen Klavierdichtungen gegenüber. Wie bei der C-dur-, blicken wir auch bei der f-moll-Sonate gleich mit den ersten Tönen in die Seele des Künstlers. Die Erregung ist zu gewaltig, als daß sie sich hinter einem Introduktionsvorhang verbergen ließe. Es steigt jenes faszinierende, schauerlich düstere f-moll-Unisono auf mit dem fragenden, auf der Terz ruhenden Dominantschluß. Um einen halben Tonschritt steigert es sich. (Man sehe, wie abwechselnd Beethoven mittels transponierter Wiederholung den Ausdruck färbt: bald durch doppelsinnige „Vertiefung" in op. 53 C-dur—B-dur und op. 31, I, bald durch „Erhöhung" op. 53, C-dur—d-moll, op. 31, II, op. 57, bald durch Oktaven- und Quintentransposition, op. 28 und op. 31, III.) Unbeantwortet verhallt der Eingangsgedanke, nur im tiefen Baßklang pocht düster drohend das rhythmisch umgeformte Klopfmotiv der 5. Symphonie. Ein wütender Leidenschaftssturm bricht aus, er hallt nach in bebenden Achteln, über die sich dissonierende Harmonien von schneidender Schärfe spannen. Das Beben wandelt sich in unruhiges Wogen. Ein As-dur-Thema von ernst erhabener Größe schwebt heran — aus dem ersten abgeleitet, sein nach Dur verklärtes Gegenbild. Eine Umwandlung von ähnlich tiefsinniger Bedeutung wie in der d-moll-Sonate vollzieht sich. Dort verwandelt sich das flehende Motiv zum trotzigen Seitenthema, hier der finster dämonische Anfang durch Gegenbewegung in eine traumhafte Erscheinung des guten Genius. Es ist kein kampfbereiter Kontrast, nur ein Phantom. Der ausbrechende Sturm verjagt es bald wieder. Er allein beherrscht den Satz und entfesselt sich immer wilder bis zur tobenden Wut der Stretta, an deren Schluß das Hauptthema noch einmal aufsteigt. Wie durch magische Formel gezwungen, kehrt die Erscheinung in die Nacht zurück, aus der sie emporgestiegen ist.

Der elementare Eindruck dieses Satzes ruht nicht zum mindesten auf der wuchtigen Beredsamkeit seiner rhythmischen Affekte. Die atemraubenden Steigerungen der Stretta ergeben sich ausschließlich aus dem Eindruck immer schneller werdender rhythmischer Verkürzungen. Auch die Dynamik kommt in einem alles Bisherige überbietenden Maß zur Geltung. Nicht nur die Sprache der Sforzati, der breit gedehnten Übergangsschattierungen nutzt Beethoven in bekannter Weise aus. Es sind vor allem die breiten Flächenwirkungen der mit dickem Pinsel aufgetragenen Grundfarben, die dem ganzen Gemälde einen so ungeheuer monumentalen Eindruck sichern. Der über die zwölf Anfangstakte geworfene Pianissimoschleier, die sechzehntaktige Fortissimokadenz vor der Stretta, dazu koloristische Eingebungen wie die beiden Schlußtakte mit der flackernden Terz as—c im Diskant und dem abgrundtief darunter ruhenden Kontra-F — man begreift, daß Beethoven nach diesem Werk nahezu 20 Jahre wartete, ehe er den f-moll-Akkord auf dem Klavier wieder anschlug. Und dann schrieb er keinen Sonatensatz mehr — nur noch ein Scherzo.

Wie in op. 53 sind auch hier die beiden letzten Sätze organisch miteinander verbunden, ohne daß indessen dem Andante con moto seine Selbständigkeit entzogen wird. Es ist eines der ergreifendsten Stücke, die Beethoven je gedichtet hat. Ein Variationensatz, der im Prinzip seiner Anlage: Entwicklung des Themas durch Emporsteigen in höhere Oktavenregister, hinüberweist zu der Arietta op. 111. Wenn op. 34 eine Tonartenästhetik Beethovens in Miniaturformat genannt wurde, so bringen die Variationen op. 57 eine Ästhetik der verschiedenen Des-dur-Klangregister. Das gebetsartige Thema erscheint zuerst in der mystischen Farbe tiefer Streichinstrumente. Bei dem feierlich rhythmischen Motiv des Nachsatzes ertönen leise Posaunenklänge, denen Bratschen und Violoncelli mit einer zart schwellenden Phrase antworten. Nun löst sich die melodische Linie: der Baß, schon im Vordersatz durch seinen bewegten Gesang hervortretend, schiebt sich in Synkopenbildungen zwischen die thematischen Harmonien, durch Verzögerung der Auflösungen den Ausdruck spannend und belebend. Bereits die zweite Variation

steigt in das höhere Oktavenregister — der Auflösungsprozeß der Melodie schreitet fort. Aus den Achteln der vorigen Variation werden leise Sechzehntel, die sich weiterhin in harfenartig perlende Zweiunddreißigstel verflüchtigen und immer lichteren Sphären zuschweben, bis sie aus ätherischen Höhen wieder herabsinken. Der Anfang kehrt wieder, doch ein Abglanz des Erlebten ist zurückgeblieben: das Thema zerlegt sich in einen Dialog zwischen feierlich in der Tiefe verharrenden und aus der Höhe verheißungsvoll antwortenden Stimmen. Unentschieden, in zweifelnder Ungewißheit bricht das Gespräch auf einem verminderten Septimenakkord ab — und aus diesem Zweifel bricht noch einmal mit furchtbarem Aufschrei die Leidenschaft hervor, ungestümer, vernichtender noch als im ersten Satz. Ein begütigender Kontrast fehlt völlig. Wie vorn, so rankt sich auch hier das Hauptthema an den Stufen des f-moll-Akkordes empor, schlingt sich weiter nach Ges-dur in unablässig wühlenden Figuren, über die sich ein heftig zuckendes rhythmisches Gegenmotiv spannt. Die aufreizende Wirkung chromatisch schreitender Dissonanzen gibt diesem Finale dem ersten Satz gegenüber noch eine Steigerung zur grausigen Wildheit. Es ist das erstemal, daß Beethoven sich der chromatischen Mischfarben in so ausgedehntem Maß bedient. Es ist zugleich das letztemal, daß er die Dämonie der Leidenschaft in so niederzwingender Größe auf dem Klavier darstellt. Man denkt zurück an die zweite der Kurfürstensonaten, an das erste Werk der op. 2-Gruppe. Hier finden die in diesen Jugendwerken ausgesprochenen Verheißungen ihre Erfüllung. Hier haben wir das f-moll-Testament Beethovens.

Die Zeit der großen Virtuosenwerke bringt noch eine andere Blüte der Beethovenschen Kunst zur vollen Reife: das Klavierkonzert. Von den sieben Werken dieser Gattung sind die beiden anscheinend ältesten nur unvollständig erhalten geblieben. Das vermutlich noch in Bonn geschriebene Es-dur-Konzert liegt nur in der Klavierstimme vor. Von einem D-dur-Konzert, das wahrscheinlich um 1790 entstand, hat sich nur der erste Satz erhalten. Es ist kaum anzunehmen, daß uns durch diese Verluste besonders

wertvolle Erzeugnisse der Beethovenschen Kunst entgangen sind. Haben doch selbst die beiden ältesten der erhaltenen Werke, das B-dur-Konzert op. 19 und das, trotz der niedrigeren Opuszahl später entstandene C-dur-Konzert op. 15 nur noch entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Die für heutige Begriffe unscheinbaren technischen Anforderungen wie die konventionelle Thematik der Werke stellen sie außerhalb der Reihe heute noch lebensfähiger Kompositionen. Auch das Tripelkonzert C-dur für Klavier, Violine, Violoncell und Orchester, obwohl erst 1805, in der Zeit des Fidelio und der großen Konzertsonaten entstanden, gehört zur Gruppe der für die Gegenwart verlorenen Werke Beethovens. Anscheinend eine Gelegenheitsarbeit für den eben als Schüler gewonnenen Erzherzog Rudolph, der Idee nach eine Umbildung des Concerto grosso-Stils, verfügt es trotz interessanter Einzelzüge weder über die Eindringlichkeit der thematischen Sprache, noch über die fesselnde Gedankenentwicklung, die wir bei Beethoven zu erwarten gewohnt sind. Es birgt erheblich geringere Werte als das bereits im Jahre 1800 entstandene c-moll-Konzert. Die merkwürdige Zusammenstellung der Tonarten innerhalb dieses Werkes: ein c-moll-Allegro, ein E-dur-Largo, ein c-moll-Rondo verrät besondere Absichten des Komponisten. C-dur und E-dur hat Beethoven mehrfach einander gegenübergestellt: im ersten und zweiten Satz der C-dur-Sonate op. 2, in der Waldsteinsonate sogar innerhalb des ersten Satzes. Aber ein E-dur-Stück zwischen zwei c-moll-Sätzen — das war seltsam genug. In der Tat zeigt gleich der gebieterisch drohende Anfang mit seinem nachhallenden Quartenmotiv Beethovensche Prägung. Der Dialogcharakter der Konzertform kommt deutlich zum Ausdruck. Das Orchester begleitet nicht nur, es redet mit, regt den Solisten an, reizt oder bestätigt ihn. Das Passagenwerk entwickelt sich aus natürlichen Ausdruckssteigerungen, die Eitelkeit des Virtuosen ordnet sich dem Gedanken des Ganzen unter. Dem herb energischen Allegro steht ein schwärmerisches Largo gegenüber, dessen Thema von üppigen Koloraturen umrankt wird. Mit seinem verhauchenden E-dur-Schluß bildet es einen eigenartigen Kontrast zu dem im Klavier allein beginnenden, fast eigensinnig trotzigen Rondo. In den fol-

genden Schöpfungen hat Beethoven solche Übergänge noch feinsinniger begründet. Immerhin hebt sich das Werk über das Niveau der damaligen Solokonzerte, in denen seit Mozarts Tod der Spieler ausschließlich dominierte und dem Orchester nur die Aufgabe untergeordneter Begleitung zufiel.

Repräsentiert das c-moll-Konzert den durch die Macht bedeutungsvoller Gedanken veredelten Typus des Solokonzertes herkömmlicher Manier, so erheben sich die drei letzten Konzerte Beethovens, die beiden Klavierkonzerte in G-dur und Es-dur sowie das Violinkonzert D-dur bis dicht an die Grenze des symphonischen Konzertstücks für Orchester und Soloinstrument. Bei sämtlichen Werken fällt das Eindringen improvisatorischer Manieren auf. Innerhalb des G-dur-Konzerts namentlich in dem wehmütigen e-moll-Andante, wo der Dialog zwischen dem unerbittlich schreitenden Streicherunisono und dem klagend singenden Klavier Kontraste von ergreifender Wirkung erzeugt. Die martialischen Tuttirhythmen verhallen allmählich — in der Seele des Spielers tönen die elegischen Klänge traumhaft weiter. Es ist vielleicht das poesiereichste Stück, das die Konzertliteratur bis dahin aufzuweisen hat, einer Überlieferung nach angeregt durch das Bild des die Mächte der Unterwelt anflehenden Orpheus. Auch das erste Allegro, sowie das marschartige Rondo prägen die Gegensätze zwischen Orchester und Soloinstrument zu persönlichem Ausdruck und zeigen eine Kunst der Motivverwebung, die im Solokonzert ebenso ungewohnt war, wie das Anschlagen so tiefer Gefühlstöne. Ein Zug milden, sinnenden Ernstes liegt über dem Werk, eine latente Energie, die sich wohl gelegentlich zu kräftigen Lebensäußerungen aufschwingt, im allgemeinen aber das nachdenkliche, lyrisch beschauliche Element überwiegen läßt. Gedämpfte Heiterkeit herrscht vor. Im 1. Satz spiegelt sie sich in den ruhenden Akkorden und gleichmäßigen Achtelrhythmen des Hauptthemas, dessen Tonwiederholungen an die Nachbarschaft der 5. Symphonie mahnen. Sie bleibt für die Weiterentwicklung des 1. Satzes, die alle schroffen Akzente meidet, ebenso maßgebend wie für das Rondo, dessen rhythmische Lebhaftigkeit wie

von einem leisen Schleier umhüllt wird und kurz vor dem Schluß, bei der Übernahme des Themas durch die Klarinetten und Fagotte sich ganz in zarte Empfindungen zu verlieren scheint.

Zwischen dem G-dur-Konzert und seinem poetischen Gegenstück, dem drei Jahre später komponierten, kraftüberströmenden Es-dur-Konzert steht als Bindeglied Beethovens einziges Violinkonzert D-dur. Beethoven hat es kurz nach der Fertigstellung persönlich für Klavier übertragen, ohne indessen durch diese, wahrscheinlich durch Verlegerwünsche veranlaßte Transskription der Klavierliteratur eine wesentliche Bereicherung zu verschaffen. Zunächst leidet der äußere Eindruck durch die fast notengetreue Klavierübertragung der Solo-Violinstimme, die dadurch naturgemäß an Wirkungsfähigkeit erheblich einbüßt. Doch selbst wenn Beethoven die Klavierstimme vom Original abweichend behandelt hätte, wäre der Umwandlungsversuch wahrscheinlich mißlungen. Denn der Charakter der Violine, ihr Verhältnis zum Orchester bedingte von vornherein eine wesentlich andere Anlage des Werkes, als Beethoven sie seinen Klavierkonzerten zu geben pflegte. Hier war das Klavier der gleichberechtigte Gegensatz zum Orchester, eine von diesem grundverschiedene, in sich selbständige Klangindividualität. Der Violine fehlte diese Unabhängigkeit. Ein organisches Glied des Orchesters, war sie durchweg auf dessen Unterstützung angewiesen und konnte sich wohl als Führer, aber nicht als Gegner zur Geltung bringen. Das Verhältnis der Tutti- und Solosätze mußte sich daher in diesem Fall ganz anders gestalten als in den Klavierkonzerten, und somit waren die Voraussetzungen für eine wirkungsvolle Darstellung der Solostimme durch das Klavier überhaupt nicht vorhanden.

Die Anlage des Violinkonzerts zeigt daher auffallende Abweichungen von dem Aufbau der beiden letzten Klavierkonzerte. Während Beethoven bei diesen gleich im Anfang Klavier und Orchester gleichsam kampfbereit einander gegenüberstellt, beginnt er im Violinkonzert mit einem breitausgeführten Orchestervorspiel, aus dem erst später, wie zufällig die Solostimme sich herauslöst. Vorher aber wird das reiche Gedankenmaterial des 1. Satzes ausgebreitet,

sein Verlauf angedeutet. Beethoven hat das Werk augenscheinlich mit besonderer Liebe, in Stunden glücklichster Eingebung geschrieben. Wie ein feierlich erwartungsvoller, von edlem Pathos getragener Marsch hebt das Allegro mit dem spannenden Klopfmotiv der Pauke an, das sich durch den ganzen Satz zieht, bald energisch drohend, bald zart beschwichtigend. Die Themen sind durchweg dem Charakter der Violine angepaßt, so wie Beethoven ihn auffaßte: mit Betonung des gesangvollen, lyrischen und unter Zurücksetzung des rein virtuosen Elementes. Schon in den beiden, einige Jahre früher geschriebenen Violinromanzen mit Orchester G-dur op. 40 und F-dur op. 50 hatte Beethoven die kantabile Ausdrucksfähigkeit des Instruments zu gehaltvoll eindringlicher Wirkung gebracht. Jetzt, im Konzert, sind die Ziele noch höher gestellt als in den beiden vereinzelt stehenden Adagii. Jetzt ist die Violine die Königin des Orchesters, und eine wahrhaft königliche Würde und Anmut spricht aus den Gedanken, die Beethoven ihr hier zuerteilt: dem bald träumerisch singenden, bald mit majestätischem Glanz aufleuchtenden Hauptthema und dem sehnsuchtsvoll schwärmenden, am Schluß zu beseligt verklärtem Ausdruck sich aufschwingenden Gesangsthema.

Wie im G-dur-Klavierkonzert gibt Beethoven auch im Violinkonzert dem langsamen Satz (Larghetto) den poetischen Charakter eines Zwiegespräches, das, in improvisatorischer Art geführt, sich hier nicht aus einander widersprechenden Entgegnungen, sondern aus bestätigenden Wechselreden zwischen Orchester und Soloinstrument entspinnt. Es gipfelt in einem Violingesang von bezaubernder Schönheit und Innigkeit, aus dessen weltentrücktem Abschluß plötzlich auffahrende energische Orchesterrufe zu dem lebensfreudigen, etwas breit ausgesponnenen, aber von rüstig heiterer Kraft erfüllten Schlußrondo überleiten.

Das Interessanteste an der Klavierübertragung dieses heute noch unerreichten Violinkonzerts sind die Kadenzen, die Beethoven hinzugefügt hat und in denen er das einleitende charakteristische Klopfmotiv in der Pauke mehrfach wiederkehren läßt. Auch zu den übrigen Klavierkonzerten, sowie zu Mozarts d-moll-Konzert liegen

Kadenzen von Beethovens Hand vor. Nur zum Es-dur-Konzert op. 73 hat er keine geschrieben. Hier ist die Kadenz, die Gelegenheit zum freien Improvisieren für den Vortragenden, schon in der Anlage des Werkes vermieden. Vielmehr — die Kadenzen sind bereits in der Komposition enthalten. Das Es-dur-Konzert beginnt gleich mit einer Improvisation. Der Spieler setzt sich in Positur. Zwischen breitgehaltenen Orchesterharmonien erklingen rauschende Passagen. Dann erst setzt das machtvolle Tuttivorspiel ein.

Man hat in diesem Konzert eine Nachbildung der damals üblichen Militärkonzerte erblicken wollen. Das heroische Gepräge der Themen, das Vorherrschen lebhaft kriegerischer Rhythmen, das Zurücktreten der lyrischen Episoden (im Gegensatz zu dem vorwiegend in lyrischen Stimmungen sich bewegenden G-dur-Konzert) gibt einer solchen Annahme wohl Anspruch auf Beachtung. Die ungetrübt freudige Stimmung wird so einheitlich festgehalten, daß auch das Seitenthema nicht, wie sonst, einen Gegensatz zum Hauptthema darstellt, sondern nur eine Übertragung desselben Gedankens in gesangvollere Formen. Beethoven hat dieses Seitenthema mit besonderer Liebe behandelt. Er bringt es im Verlauf des Werkes in den verschiedensten Varianten, führt es zuerst in einer geheimnisvoll flüsternden es-moll-Umdeutung ein, läßt es dann in weichen Hörnerakkorden, den prägnanten Baß in den Pauken, erklingen, formt es weiterhin in der träumerischen Ces-dur-Episode der Solostimme zu harfenartig verschwebenden Klängen um und läßt es endlich in kräftig schreitenden Marschrhythmen vom vollen Orchester anstimmen. Es ist eine Variationenkunst von ganz besonderer Art, die hier innerhalb des Rahmens eines Konzertsatzes zur Anwendung kommt.

Den inneren Gegensatz zum Allegro bringt erst das H-dur-(Ces-dur-)Adagio, ein durchweg in zartesten Farben gehaltenes Stück, das mehr noch als der vorangehende Satz jedes starken Kontrastes, jeder ausführlicheren Steigerung entbehrt und nur eine poesievolle Ausdeutung des innig empfundenen Themas gibt. Auch hier beginnt der Klavierspieler wieder frei phantasierend und übernimmt erst später die vom Orchester vorgespielte, von edler Wärme erfüllte Melodie. Aus dem leise verhallenden Abschluß führt eine kühne harmonische

Rückung ohne äußere Unterbrechung zum freudig aufjubelnden Rondo, dessen Thema die Solostimme zuerst nur zaghaft, wie träumend, andeutet, um sich dann mit übersprudelnder Lust dem kraft- und frohsinnerfüllten Gedanken hinzugeben.

Die in diese drei letzten großen Konzerte G-dur, D-dur und Es-dur so überraschend zahlreich eingestreuten improvisatorischen Züge lassen erkennen, daß Beethoven, so deutlich er sich noch an das Konzert der alten Schule anlehnte, doch im Begriff war, auch auf diesem Gebiet neue Bahnen zu erschließen. Zu diesem Zweck mußte er, wie bei der Sonate, zunächst die Formen in ihre Elemente auflösen, um sie dann aus sich heraus neu schaffen zu können. Die freie Phantasie bot ihm hierzu die nötigen Mittel — ihr wendet er sich zu. Er schafft mit der Phantasie op. 80 für Klavier, Orchester und Chor ein Werk in freier Variationenform, beginnend mit einem weit ausholenden Klavierpräludium, dem sich allmählich in leise nahenden Marschrhythmen die Orchesterinstrumente zugesellen. Eine einfache Liedmelodie erklingt — Beethoven hat sie der etwa 1796 niedergeschriebenen Komposition von G. A. Bürgers „Gegenliebe" entnommen. Das Klavier gibt das Thema an, die Orchesterinstrumente führen es variierend bis zum imposanten Tutti weiter, und das Soloinstrument schließt sich ihnen zuletzt wieder an. In ungewohnt breiter, vielgestaltiger Form spinnen sich die Variationen aus. Ein leidenschaftlicher Mollsatz, ein getragenes Adagio, ein lebhafter Marsch sind die hervorstechendsten Bilder — ein nochmaliges Präludieren, und der Chor hebt an: „Schmeichelnd hold und lieblich klingen unseres Lebens Harmonien."

Beethoven hat dieses seltsame Werk bereits etwa 1800 skizziert. 1808, an dem historischen Abend, der die Erstaufführungen der 5. und 6. Symphonie brachte, spielte er es zum erstenmal. Ist es der Übergang zu einer von ihm gesuchten neuen Form des Konzertes? Wir können diese Frage nicht beantworten, denn die kaum angefangene Linie bricht sofort wieder ab. Mit dem Es-dur-Konzert begab Beethoven sich wieder auf gewohnte Pfade zurück. Die 1815 entstandenen Entwürfe zu einem D-dur-

Konzert sind unvollendet geblieben. Fehlte der Antrieb eigener Virtuosentätigkeit? Der Abend der Akademie von 1808 ist zwar nicht das Datum von Beethovens letztem öffentlichen Auftreten, wohl aber der offizielle Abschluß seiner Virtuosenlaufbahn. Von jetzt ab ließ er sich nur noch bei besonderen Anlässen in kleineren Kreisen, beim Vortrag von Kammermusikwerken oder als Begleiter hören. Sein Es-dur-Konzert hat er öffentlich nicht mehr gespielt. In Wien trug Karl Czerny es am 12. Februar 1812 zum erstenmal vor, und Theodor Körner berichtet darüber: „Ein neues Klavierkonzert von Beethoven fiel durch." In Leipzig, wo es bereits im Dezember 1810 zum überhaupt erstenmal gespielt wurde, versetzte es „das sehr zahlreiche Auditorium in eine Begeisterung, die sich kaum mit den gewöhnlichen Äußerungen der Erkenntlichkeit und Freude begnügen konnte".

Das sind die beiden Ausklänge der Beethovenschen Virtuosenzeit: hier Begeisterung, dort Ablehnung. Der Spieler selbst setzt mit seiner Chorphantasie das Fragezeichen hinter diese Urteile. Er hat die Virtuosität, so wie er sie von seinem hohen Standpunkt aus auffassen mußte, auf den ihm erreichbaren letzten Gipfel geführt. Sein Konzerttrieb läßt nach. Das Metier interessiert ihn nicht mehr. Nur noch phantasieren will er. Doch auch hier hemmt das Schwinden des Gehörs alle weiteren Pläne. Der Virtuose Beethoven tritt ab vom Schauplatz. Der Vorhang fällt.

Das Klavier als Konzertinstrument ist für Beethoven erledigt. Doch wenn er auch darauf verzichtet, es im großen Rahmen zu verwenden, wenn ihm der Klavierton zu engbrüstig und flach ist, um den ins Monumentale wachsenden Ideen Ausklang zu geben, so schätzt er doch den intimen Reiz der Klaviersprache. Aus dem Konzertsaal zieht er sich zurück in das Zimmer. Auf die große Menge der Hörer verzichtet er zugunsten eines kleinen Kreises verständnisvoller Freunde. Das Klavier wird wieder das persönlichste Instrument der Kammermusik. Es verschmäht alle in die Breite gehenden Wirkungen, alle elementaren Kraft- und Temperamentsausbrüche, um dafür eine feine, sorgsam abgewogene Empfindungs-

sprache zu pflegen. Der Trieb ins Kolossale legt sich, die Anforderungen an die Fertigkeit des Spielers vermindern sich, die Formen schrumpfen auf das gewohnte Maß ein. Die Liebe zur Miniatur, zum Genrestück, zum Idyll regt sich wieder und der Humor tritt in seine alten Rechte. Es entsteht eine Sonatengruppe, in der ein bisher nur bei Sonatinen verwendeter zweisätziger Typus vorherrscht: op. 54, op. 78, op. 90. Die einzige dreiteilige Sonate dieser Zeit, op. 81, verschmilzt den zweiten und dritten Satz in ähnlicher Weise miteinander wie op. 57. Zeigen sich hier schon formale Beziehungen zur vorangehenden Gruppe, so ist op. 54 stilistisch die richtige Überleitungssonate. Ihre zeitliche Entstehung, wie die anspruchsvolle Technik läßt sie den Werken der Virtuosenzeit eng verwandt erscheinen, während Form, Ausdruck und Inhalt bereits den nahenden Umschwung erkennen lassen. So wie sie jetzt dasteht, eingekeilt zwischen die beiden Kolosse op. 53 und 57, der Opuszahl nach nur durch das Tripelkonzert und die Eroica von ihnen getrennt, wirkt sie wie ein mißachtetes Stiefkind der Beethovenschen Muse. Löst man sie aus diesem Zusammenhang, so offenbart sie sich als eine der feinsten, eigenartigsten Blüten Beethovenscher Kunst, als eine jener Schöpfungen, deren Reize sich erst allmählich einer eindringenden Betrachtung erschließen, dann aber um so tiefer haften.

Nur aus Menuett und Rondo besteht sie — aber was für ein Menuett, was für ein Rondo! Beide Sätze stehen in F-dur. Es ist nicht das beschauliche F-dur der Pastorale, sondern das sonnig heitere F-dur der Achten Symphonie. Dreimal setzt das Thema an: in der Tiefe, in der Mittellage. Doch erst in der Höhe kann es sich aussprechen. Beim Nachsatz wiederholt sich der gleiche Vorgang. Es ist, als wären die tiefsten Klangfarben zu schwer für die zarte Gesangsmelodie, oder als strebe der Ernst nach der befreienden Heiterkeit der Höhe. Unwirsch auffahrend antwortet ein in zackigen Triolengängen schreitendes Oktavenmotiv. Derb polternd behauptet es zunächst allein das Feld. Erst nachdem es sich ausgetobt hat, setzt die Anfangsmelodie wieder ein, schelmischer fast noch als vorher, die gebundenen Rhythmen in fließende Sechzehntel aufgelöst.

Es ist ein Wechselspiel der Charaktere wie in einer feinen Dialogkomödie. Nochmals poltert das Triolenthema, nochmals erscheint das freundliche Gegenbild. Seine graziösen Verwandlungskünste scheinen unerschöpflich zu sein. Es umkleidet sich mit den zierlichsten Ornamenten, während von den Triolen nichts übrig bleibt als der Rhythmus, mit dem sie die obsiegende Melodie begleiten dürfen. In schwungvoll sich hebenden F-dur-Harmonien steigt der Gesang zum Schluß empor, einmal noch in Triolenschwingungen erzitternd, dann immer langsamer verhallend, bis er fast unhörbar ausklingt.

Diesem fein humoristischen Vordersatz steht ein von sprühender Lebhaftigkeit erfülltes Allegretto-Finale ergänzend gegenüber. Ein Seitenstück zum As-dur-Rondo op. 26, wie dieses das Erzeugnis einer geistreichen Spielerlaune, ist es in der Drastik der Pointen, der nachklappenden Sforzati im dritten Thematakt, der chromatisch abwärtsschreitenden brummenden Ganztaktbässe, der nach Bülows Wort „kläglich" seufzenden Gegenstimme zum Thema noch eindringlicher und origineller, sarkastischer als das mehr der flüchtigen Grazie huldigende ältere Stück.

Tritt in der F-dur-Sonate Beethovens Beschäftigung mit technischen Problemen in dem Oktaven-Staccato, in der feinen Ornamentik des ersten Satzes, den chromatischen Akkordbrechungen und Geläufigkeitskünsten des Finales noch deutlich zutage, so werden in dem nächsten Werk, der Fis-dur-Sonate op. 78, die Ansprüche an die akrobatischen Fertigkeiten des Spielers erheblich verringert. Es verschwinden jetzt für einige Zeit auch die orchestralen Klangmischungen. Der Klavierton wird selbständiger. Eine auffallende Verfeinerung der Anschlagsnuancen tritt ein. Die zarten Kontraste der folgenden Werke bedingen eine beinahe spitzfindige Abwägung nicht nur der Stärkegrade, sondern auch der Toncharaktere. Die weitausholenden Läufe, vollgriffigen Harmonien und mächtigen Akkordgänge machen einer zierlichen Filigrantechnik Platz. Themen und Figurationen erscheinen wie gedrechselt. Kleinarbeit von unendlich scharfer Präzision löst die Freskotechnik ab. Eine außerordentlich feinnervige Sensibilität blüht aus den vulkanischen Ge-

fühlseruptionen auf, und über das Ganze weht es wie ein Hauch aus vergangenen Tagen, in denen das Klavier noch das Organ eines stillen Gedankenaustausches von Seele zu Seele war.

Gleich der Anfang von op. 78 führt mitten in diese Welt. Die langsame Einleitung, seit langem von Beethoven gemieden, findet sich wieder. Eine schwärmerisch aufblühende Fis-dur-Melodie bereitet auf das Kommende vor. Sie ist rein präludierend gedacht und taucht in dem ganzen Satz nicht wieder auf. Sie versetzt uns nur in die Empfindungssphäre des folgenden Allegros: eine Welt voll innig starken Gefühlslebens, dem jedoch alle Gärungsstoffe fehlen. Dur-Themen steigen und fallen in anmutigen Wellenlinien. Nur der Anfang der kurzen Durchführung bringt schnell vorüberziehende Molltrübungen. Dann wiederholt sich die in ruhigen Bahnen fließende Entwicklung, die ein kurzer, schwärmerisch emporstrebender Epilog abschließt.

Wie in op. 54 steht auch hier dem ruhig heiteren Vorder- ein bewegter Schlußsatz gegenüber. Es ist eine der im Zweivierteltakt gehaltenen Verbindungen von Rondo und Scherzo, die sich der gereifte Beethoven geschaffen hat. In der G-dur-Sonate op. 14 taucht diese interessante Zwitterbildung zum erstenmal auf. Sie kehrt in op. 31 III und hier wieder und begleitet Beethoven bis hinauf nach op. 110. Beethoven beschwingt das Rondo durch rhythmisch leichtfüßige Scherzocharaktere, gibt ihm schärfere epigrammatische Prägung, schneller wechselnde Bilder. Er schafft andererseits dem Scherzo durch die Vermischung mit dem Rondo Gelegenheit zu üppigerer Ausbreitung, vielseitigerer Durchführung seines Gedankengehaltes, als die enge Menuettschablone gewährte, aus der es sich entwickelt hatte. Thematisch ist der Satz sehr spärlich ausgestattet. Das mit dem übermäßigen Sextakkord überraschend energisch einsetzende, von einem leise huschenden Nachsatz beschlossene Thema und das unmittelbar folgende Motiv aufwärts fliehender Sechzehntel bilden die Grundgedanken des Satzes. Mit unerschöpflicher Bildnerfreude werden sie weiter entwickelt und klingen nach mannigfachsten Umdeutungen in übermütigen Fis-dur-Jubel aus.

Inhaltlich am nächsten, obwohl durch eine Zeitentfernung von nahezu 5 Jahren davon getrennt, steht diesem Werk die e-moll-Sonate op. 90. Beethoven schreibt diesmal keine italienischen Satzbezeichnungen vor. „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck" betitelt er den im Dreivierteltakt gehaltenen ersten Satz, „nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen" schreibt er über das Rondo. Es mag ein Zufall sein, daß Beethoven gerade hier anfängt, statt der Fremdworte deutsche Ausdrücke zu gebrauchen. Oder empfand er diesem Werk gegenüber selber das Unzureichende der stereotypen italienischen Formeln? Wie plastisch deklamiert ist schon das Kopfmotiv, das in periodischen Steigerungen von Stufe zu Stufe sich nach oben ringt, bis es in eine sanfte Kantilene mündet. Wie charakteristisch ist der auf die sinnende Fermate folgende elegische Nachsatz mit dem schroffen Septimensprung nach unten. Und dann das geheimnisvolle, später in Gegenbewegung wiederkehrende Akkordmotiv, abwechselnd in Quarten und Quinten aufwärts schwebend — bis eine feste energische Stimmung durchbricht, deren allmähliche Steigerung und Abschwächung den inneren Verlauf des Satzes bestimmt. Zu welch einziger Höhe entwickelt sich hier die Kunst der Motivführung, die namentlich aus dem Anfangsgedanken eine ganze Welt von sprechenden Erscheinungen hervorzaubert. Der fast überreichen Gedankenpolyphonie dieses Satzes folgt als feinsinnig gewähltes Gegenbild ein E-dur-Rondo. Die äußere Anlage des Satzes entspricht dem Muster der älteren Tanzrondi, von denen das letzte sich in op. 31, I fand. Doch der alten Form wird hier durch den melodischen Ausdruck eine neue veredelnde Bedeutung beigelegt. Sie wird zur Mittlerin einer rein lyrischen Tonsprache, die sich weit über den unterhaltenden Charakter des einstigen Rondos erhebt. Die Grundlage des Ganzen bildet eine Gesangsmelodie von innig tiefer Schlichtheit. Strophisch wiederholt, wird sie von eigenartigen Zwischensätzen gleichsam durch Kontrastwirkungen erläutert, bis sie nach vollendetem Kreislauf wieder in den Anfang zurückkehrt. Es ist einer der kunstvollsten einfachen Sätze, die Beethoven je geschrieben hat. Stellen, wie die tiefsinnige imitatorische Episode vor der letzten Wiederkehr des Themas, oder die auf kühner

Enharmonik ruhenden Überleitungen der anderen Zwischensätze deuten hinauf zu den letzten Quartetten.

Eine ähnlich gedankenreiche Miniaturtechnik weist auch die vorletzte Sonate dieser Gruppe: op. 81 Es-dur auf. Sie ist das einzige programmatische Klavierwerk Beethovens, ebenso unoriginell im Programm wie bedeutungsvoll in der Ausführung. Brachte er der Zeitmode ein Opfer, um Abschied, Abwesenheit und Rückkehr des teils aus persönlicher Sympathie, teils aus innerpolitischer Notwendigkeit „hochverehrten" Erzherzogs Rudolph in Tönen zu verklären, so war doch gerade dieses Programm der Sonatenform außerordentlich günstig und nötigte ihn nicht zu schädlichen Konzessionen, wie später die Schlachtsymphonie. Wie in der Fis-dur-Sonate beginnt er mit einem Adagio, doch steht dieses hier in engem motivischem Zusammenhang mit dem folgenden Allegro. Bringt es doch gleich als Anfang die musikalischen Initialen des Werkes: die abwärts schreitende Tonfolge g—f—es mit unterlegtem Text: „Lebe wohl". Eine in schmerzlichem Verlangen sich aufrichtende Phrase, chromatisch schreitende Bässe, übermäßige und verminderte Harmonien, dissonierende Vorhalte geben ein trübes Kolorit. Die Tonart bleibt in ungewisses Dunkel gehüllt, die auf Es-dur deutenden Anfangsharmonien werden nach c-moll und von hier in ständig wechselnder unruhiger Modulation weitergeführt. Auch die Rhythmen erhalten nach dem Verschwinden der klagenden Adagiophrase einen ungewissen Ausdruck. Sie stocken, nur noch ein leiser As-dur-Sextakkord erklingt auf den unbetonten Nebentaktteilen — da bricht auf eben diesem Akkord mit plötzlicher Heftigkeit der Abschiedsschmerz aus. Es ist ein ähnlicher Übergang wie vom zweiten zum dritten Satz der großen f-moll-Sonate. In chromatischen Terzengängen stürzen die Bässe abwärts, über ihnen schwebt das in erregte Rhythmen gekleidete Motto des Satzes. Es ist das einzige vorhandene Thema, das in verschiedenen Gestalten auftaucht, bald in der Umkehrung, durch Erniedrigung der Terz schmerzlich entstellt, bald wie ein tröstender Zuspruch in beruhigenden Durklängen. Ein kurzer Epilog bildet den Beschluß. Die Trennung ist vorüber. Die

Stimmen der beiden Abschiednehmenden klingen durcheinander, die Harmonien kreuzen sich. Diese, wegen ihrer Aufeinandertürmung von Tonika- und Dominantakkorden vielfach beanstandete Stelle — eine der sinnigsten Tonmalereien der ganzen Literatur — ist für den Ausführenden im Grunde nur ein Anschlagsproblem. Feinnervige Hände sind für alle Werke dieser Zeit erforderlich, die Akkorde müssen ineinander verschwimmen, wie die in weiter Ferne verhallenden Abschiedsrufe.

Mehr fast noch als im ersten Satz bevorzugt Beethoven im Andante chromatische Fortschreitungen, dissonierende Vorhalte und Harmonien. Den Schmerz des Verlassenseins malt er durch den verminderten Septimenakkord. Eine klagende Melodie, an das Einleitungsadagio anklingend, beherrscht den Anfang des Andante. Ihr antwortet ein tröstendes Motiv in G-dur. Beide lösen einander ab, doch beim drittenmal singt die klagende Stimme nicht zu Ende — sie zögert, erhebt sich erwartungsvoll und bricht plötzlich ab: emporeilende Läufe, von winkenden Rhythmen begleitet, künden die Wiederkunft des Ersehnten. Eine in zarter Freude sich wiegende Melodie setzt ein. Sie steigert sich zu lautem Jubel. Feste Akkordschritte deuten auf das Nahen des Kommenden. Wie eine Erinnerung an überstandene Leiden tönen noch einmal die schmerzlich dissonierenden Vorhalte, jetzt von freudig erregten Figuren getragen. Auch das Seitenthema nebst seiner Gegenmelodie ahmt die wiegende Bewegung des Hauptgedankens nach. Dieser steigert sich am Schluß des Satzes zu besonderer Innigkeit: er erscheint, gleichsam in überströmender Empfindung, zum Andante verbreitert und klingt dann erst in stürmischer Freude aus.

Die Werke der letzten Gruppe lassen Beethovens immer stärker erwachende Neigung zur streng logischen Durchbildung und Entwicklung des einzelnen Gedankens, seine bis zur minutiösen Feinheit sich zuspitzende Motivführung erkennen. Op. 54, mehr noch op. 78, 81 und selbst die reizvolle Sonatine op. 79 mit Ländlerallegro, der melancholischen g-moll-Barcarole und dem zierlichen Vivace, das später in op. 109 wiederkehrt — alle diese Werke stehen offenbar

unter dem Zeichen einer, dem Muster der logisch sich aufbauenden, freiströmenden Rede zustrebenden Tonsprache. In op. 90 tritt diese Eigenheit am schärfsten hervor. Die Themen vergeistigen sich zu Gedankenpartikelchen, die sich nicht durch periodische Gliederung zu architektonischen Formen runden, sondern in unaufhörlichen Weiterbildungen ausgesponnen werden und so eine aus kleinsten Teilen gebildete, ununterbrochen fließende Entwicklungslinie darstellen. Motivische Arbeit ist allerdings nichts Neues bei Beethoven. Er hat sie von Haydn gelernt und in seinen Werken von Beginn an gepflegt. Aber diese Motivführung, die auf kunst- und sinnvoller Zerlegung und Wiederzusammenfügung des Themas, also auf dem Prinzip der Thema-Ausdeutung beruht, ist wesentlich verschieden von der neuen Art psychologischer Motiventwicklung, die einen fortschreitenden musikalischen Denkprozeß darstellt. Diese Durchdringung des Empfindungsgehaltes eines ganzen Werkes durch strenge Denktätigkeit, diese Erläuterung von Gefühlswerten nicht mittels wechselnder Temperamentswallungen, sondern durch eine zu höchster Schärfe gespannte logische Auseinandersetzung ist das ästhetische Prinzip der jetzt folgenden Werke. Es erklärt das langsame Reifen der Kompositionen wie die wachsende Bevorzugung des polyphonen Stils in der kommenden Zeit. Die Anregungen zu dieser Art des Gestaltens schöpft Beethoven aus der Symphonie und aus dem Streichquartett. Acht Symphonien, die Rasumowsky-Quartette op. 59 sowie die Quartette op. 74 und op. 95 waren bereits geschaffen. Die hier erworbenen Erfahrungen überträgt Beethoven in die Klaviersprache und sucht sie mit den früher gewonnenen Ausdrucksmitteln dieses Instrumentes zu verschmelzen. Nachdem er in den Werken bis op. 90 die neue Manier im kleinen Rahmen des Genrestückes gleichsam vorbereitend angewendet hat, regt sich in ihm wieder das Bedürfnis nach größeren Formen, die seinen Ideen machtvollere Resonanz geben. Er greift auf die alten Muster zurück: die Phantasiesonate, die große Konzertsonate erstehen wieder, durch die emporhebende Kraft der neuen Motiventwicklung gesteigert. So führt Beethoven die aus der Orchester- und Kammermusik gewonnenen Sprachelemente dem Klavier zu,

und so entstehen die letzten Sonatendichtungen für das Soloinstrument.

Die Phantasiesonate eröffnet den Reigen: op. 101 A-dur, im Prinzip des Aufbaus das getreue Ebenbild der Es-dur-Sonate op. 27. Hier wie dort drei vorbereitende Sätze: das Allegretto ma non troppo des neuen Werkes entspricht dem Andante des älteren, das Vivace alla marcia dem Allegro molto vivace. Beide Adagii sind Einleitungen zum Schlußsatz und dieser bringt in beiden Werken das Ziel der vorangehenden Entwicklung. Das „quasi una Fantasia" spart Beethoven sich hier. Es ist für ihn längst zur selbstverständlichen Voraussetzung geworden. Er gibt dafür in den deutschen Satzüberschriften Hinweise, die jeden Erklärungsversuch überflüssig machen. Von der „innigen Empfindung" des Anfangs über das „lebhaft marschmäßige" Vivace und das „sehnsuchtsvolle" Adagio zur „Entschlossenheit" des Rondo — das ist das Programm dieser Phantasie, das Programm des ganzen Beethoven. Auch die Vorgängerin op. 27 läßt eine ähnliche inhaltliche Steigerungslinie erkennen. Doch wie ganz anders entfalten sich hier die einzelnen Sätze kraft ihres motivischen Lebens! Wie wächst das A-dur-Präludium aus dem innigen Anfangsgedanken heraus, die Empfindung bald zu freudigem Aufschwung steigernd, bald durch schwankende Synkopen in dämmerndes Sinnen tauchend, um dann zum zuversichtlich beruhigenden Schluß aufzusteigen. Die zartgleitende quartettartige Führung der Stimmen, die freie, doch nirgends beunruhigende harmonische Linie, das Vorherrschen duftiger, leicht hingehauchter Farben, das Fehlen aller schroffen dynamischen Kontraste verleiht dem Ganzen zarte Traumstimmung. Das Realitätsbewußtsein erlischt — nur die feinsten Nervenschwingungen werden in der Stille vernehmbar.

Auch das Vivace ist auf phantastische Töne gestimmt. Eine lebhaft eilende Melodie erklingt — nur die rhythmische Andeutung eines Marsches, von den einzelnen Stimmen nachahmend wiederholt, harmonisch notdürftig skizziert. Es sind flüchtig huschende Erscheinungen, die sich erst am Schluß für einen Augenblick zum fest

umrissenen Bild gestalten. Die Triomelodie bricht unvollendet ab. Ein kanonisches Zwischengespräch, mit vertauschten Stimmen wiederholt, schließt mit ungewiß fragendem Ausdruck. Die erregte Marschstimmung setzt wieder ein. Es folgt eines jener kurzen, ergreifenden Adagio-Intermezzi, wie es schon in op. 53 erschienen war, beginnend mit dem fragenden Sextakkord des Dominantdreiklangs, in geheimnisvollen Klangfarben (una corda) ein sehnsuchtsvolles Motiv träumerisch ausspinnend, über Sequenzen schmerzlich erregter verminderter Septimenakkorde auf dem Dominantdreiklang schließend. Die Gedanken spielen mit Erinnerungen, das zarte Thema des Präludiums taucht wieder auf. Doch aus seiner Abschlußphrase gewinnt der Künstler neue Kraft. In hastigem Anstieg steigert sich das Motiv und endet auf einem chromatisch sich emporringenden Triller. Markante Akkordschläge der Linken verkünden das Erwachen einer lebhaften Energie. Mit schwungvoll sich hebenden Auftakten und festen Niederschlägen setzt das krafterfüllte Thema ein. Nachahmend bestätigt es die Linke. Das Sichdurchringen aus Träumen bald inniger, bald lebhafter, bald sehnsuchtsvoller Art zur zielbewußten Schaffenstätigkeit — das ist der poetische Gedankengang dieses Werkes. Das Thema des Schlußsatzes mit seinem charakteristischen Wechsel eilig aufstrebender Sekunden und markant rhythmisierter, abwärts schreitender Quinten deutet auf eine mehr mutige, als frohe Entschlossenheit. Erst in der Arbeit stellt sich die stillbeglückende Heiterkeit des Schaffenden ein. Über die unablässig tätigen Sechzehntel des Themas spannt sich eine zarte melodische Linie, und bald formt sich der energische Hauptgedanke zum fast tändelnd liebenswürdigen Seitenthema um. Der Vordersatz breitet sich in lebhafter Freude aus — da zerreißt plötzlich das nach Moll gewendete, heftig auffahrende Anfangsmotiv die heitere Stimmung. Ein grüblerisches Mollfugato beginnt, in dunklen Baßregionen einsetzend, immer höher steigend, ein düsteres Schattenspiel, unablässig um einen Gedanken kreisend, der plötzlich mit elementarer Wucht auf emporrollenden Akkordläufen wieder in seiner ursprünglichen Gestalt durchbricht und jetzt zum freudig sich aufraffenden Schluß führt.

Man müßte, um die innere Entwicklungslinie dieses, wie der vorangehenden Sätze genau darzustellen, das Werk Takt für Takt zerlegen, die Umwandlungen der Motive durch die Mittel einer faszinierenden Ausdruckstechnik bis in die feinsten Einzelheiten klarlegen und begründen. Hier kann nur der Weg zur Entzifferung dieser wunderbaren Sprache kurz angedeutet werden. Es kann nur der knappe Hinweis darauf gegeben werden, wie Beethoven einen ganzen, in mächtigen Dimensionen angelegten Sonatensatz aus der Fortspinnung eines einzigen Gedankens entwickelt, und wie trotzdem dieser zu enormer Schärfe gesteigerte Denkprozeß bis in seine feinsten Gliederungen hinein auf poetischen Intentionen ruht. In natürlichem, ungezwungenem Fluß strömt die Rede, ohne jede Spur von Rhetorik, von pathetischem Schwung, und doch von unerhört großartiger Eindruckskraft. Das Pathos des alternden Beethoven ist nicht durch äußerliche Steigerungen und Affekthäufungen erzeugt. Es streift die pathetischen Allüren ab. Es ist ein latentes Pathos, das all seinen Ideen innewohnt und wohl von vornherein in eine Welt voll gehobener Empfindungen führt, innerhalb dieser jedoch alle gewaltsamen Steigerungen vermeidet.

Dem in dieser eigenen Welt Wirkenden steigt noch einmal die Erinnerung an die große Konzertsonate der alten Zeit auf. Er sitzt wieder am Flügel wie einstmals, er ist der despotische Virtuose, dem die Tasten als willenlose Sklaven gehorchen müssen. Er fühlt wieder die nach monumentaler Gestaltung drängende Leidenschaft erwachen, aus der die Werke 53 und 57 erwuchsen. Doch alles dies erlebt er nur in seiner Einbildung, denn der einsame Taube ist weder der große Virtuose mehr, noch steht er in dem engen Zusammenhang mit der Außenwelt, der für jene Werke notwendige Voraussetzung war. Seine Leidenschaft ist nur noch die Leidenschaft der künstlerischen Phantasie, nicht die des Temperaments. Diese Phantasie konstruiert sich ein Instrument, das wohl noch äußere Ähnlichkeit hat mit dem einstigen Klavier, an inneren Voraussetzungen aber weit über alles hinausgeht, was der armselige Mechanismus zu leisten vermag. Der Broadwood-Flügel, den Beethoven um diese

Zeit erhielt, mag ihn zu diesen kühnen Vorstellungen angeregt haben. Beethoven schreibt noch einmal eine Konzertsonate. Doch ebenso wie er sie nur der Phantasie verdankt und durch sie gehört hat, kann sie auch nur durch die Phantasie wieder vernommen werden. Dieses Werk zeigt, was Beethoven sich eigentlich unter einem Klavier vorzustellen vermochte, und lehrt zugleich, daß seine Vorstellungen selbst der fortschreitenden Technik nur teilweis lösbare Probleme stellten. Nirgends hat der Kampf des Geistes gegen die Materie gewaltigeren Ausklang gefunden. Ein Künstler, der außerhalb aller Wirklichkeit steht, ringt mit den niederzwingenden, beschränkenden Hemmungen der Klaviermaschine. Beide siegen, beide unterliegen. Er siegt in der Idee, wie er nur aus der Idee heraus schrieb. Doch er unterliegt, sobald die Idee realisiert werden soll. So entsteht die B-dur-Sonate op. 106.

Ein Kampflied ist dieses Werk. Die freudig erregte Energie von op. 53 und die dämonische Leidenschaft von op. 57 verschmelzen miteinander. Von einem Allegro voll übermenschlich heroischer Größe führen sie über das phantastische Scherzo-Intermezzo und ein in meerestiefer Klage versinkendes Adagio zu einem Triumphgesang der Willenskraft, wie ihn ähnlich niemand vor noch nach Beethoven anzustimmen gewagt hat. Titanische Kampfstimmung, ihrer unverwüstlichen Kraft sich bewußt, spricht aus dem in kolossalen Akkordsprüngen emporsteigenden, rhythmisch erzgepanzerten Hauptgedanken. Eine bittende, von Takt zu Takt sich steigernde Antwort erklingt. Doch die erste Stimmung bricht wieder durch: ein neuer Gedanke von selbstbewußter Bestimmtheit erscheint. Seine stampfenden Rhythmen vernichten jeden Widerstand. Nach gewaltigem Absturz lösen sie sich in verschwebende Oktavenklänge auf, aus denen der Hauptgedanke, durch Modulation nach D-dur gemildert, aufs neue emporsteigt. An die D-dur-Wendung knüpfen sich aufstrebende Harmonien, glättende melodische Achtelgänge wirken beruhigend. Das Seitenthema, in kurzen Phrasen aus dem Baß über die Mittelstimme in den Diskant sich aufschwingend, befestigt die lyrische Stimmung, die, bei der C-dur-Wendung durch ein trotziges Terzenmotiv gestört, nach Überwindung dieses Wider-

standes in eine breitströmende, verheißungsvolle G-dur-Kantilene mündet. In freudig festlichem Abschluß scheint diese Stimmung zu triumphieren — da brechen bei der plötzlichen Wendung nach B-dur die wuchtigen Rhythmen des Anfangs durch. Sie verdrängen das immer leiser ertönende Abschlußmotiv. In trotzigem Fugato entwickelt sich eine wilde, bis zu lang gellenden Aufschreien sich steigernde Kampfstimmung. Das in lichtem H-dur erscheinende zweite Seitenthema vermag sich nicht zu behaupten. Von neuem drängen die kämpfenden Gewalten hervor, bis sie das Hauptthema wieder erreicht haben. Und dieses Thema mit seiner gewaltigen drohenden Größe behält jetzt die Herrschaft. Der mildernde Seitensatz wird endgültig verdrängt. „Kraft ist die Moral der Menschen" — diese an Zmeskall gerichtete Briefstelle könnte man als Motto über den ersten Satz von op. 106 setzen.

Das Scherzo mit seinen kurz abbrechenden, ruhelos eilenden Rhythmen, seinen geheimnisvoll wogenden Harmonien leitet über zur Innenwelt des Adagio. Das phantastische Presto zwischen Trio und Scherzo-Wiederholung, das sich gleichsam schüttelnde Tremolo vor dem zweiten Beginn des Hauptsatzes, die verkürzte, siebentaktige Periodisierung des Themas, die Presto-Coda mit der kühnen, vorher schon angedeuteten chromatischen Rückung von H nach B, der geisterhaft verhauchende Schluß — das sind Züge, die dieses Stück als die Krone der Beethovenschen Klavierscherzi erscheinen lassen. Seit op. 28 hatte Beethoven den reinen Scherzotyp vermieden und ihn nur noch in Verbindung mit dem Rondo benutzt. Jetzt greift er noch einmal auf die alte, fast vergessene Form zurück. An der Kammer- und Orchestermusik hat er sie erst richtig erkennen gelernt. Und zu ihr führt dieses Scherzo auch wieder zurück. Im zweiten Satz der Neunten Symphonie findet es seine Erfüllung, gelangt es zur Entfaltung all der rhythmischen und koloristischen Ausdruckselemente, die auf dem Klavier nur angedeutet werden konnten.

Wie der erste Satz eine Verherrlichung kampfesmutiger Kraft, so ist das Adagio eine Apotheose des Schmerzes, jenes tiefen Schmerzes, für den es einen wirklichen Trost nicht gibt und der sich nicht

in leidenschaftlichen Ergüssen, sondern nur in unermeßlicher stiller Wehmut äußert. Eine feierlich ernst präludierende Einleitung — Beethoven hat sie erst nachträglich hinzugesetzt — bildet den Auftakt für eine weit ausgreifende fis-moll-Melodie. Bald sehnsüchtig sich erhebend, bald resigniert zurücksinkend, gelangt sie zu keinem festen Abschluß. Die religiöse Weihe der Zweiten Messe umfängt uns: die aus überirdischen Verheißungen trostschöpfende Benedictus-Stimmung kommt nicht nur im Charakter, auch in der Tonart und Melodieführung des Antwortthemas zum Ausdruck. Bewegtere Rhythmen nehmen die erhabene Klage in einem schmerzlich belebten neuen fis-moll-Gesang auf. Tröstende Bässe, von Stimmen aus der Höhe wiederholt, erklingen in D-dur. Die Klage scheint sich zu beschwichtigen, der Gesang quillt immer sehnsuchtsvoller, hoffnungsreicher empor, um auf verminderten Septimenakkorden wieder zur Tiefe zu sinken. Die erste Melodie erscheint in Dur. Doch auch so bringt sie keinen Frieden. Unruhevoll suchende Modulationen führen zurück in den Anfang, dessen getragene Feierlichkeit jetzt durch Auflösung des Themas in ausdrucksvoll flehende Zweiunddreißigstel belebt wird. Auch jetzt, bei der tiefinnigen Fis-dur-Wendung vermögen die tröstenden Stimmen sich nicht zu halten. Immer wieder ringt sich der Klagegesang hervor, durch die vergeblichen Beschwichtigungsversuche noch eindringlicher, ergreifender erscheinend. Kein anderer Trost ist ihm beschieden als der, den er sich selbst schafft, indem er sich in mystisch verklärende Fis-dur-Harmonien auflöst.

Schmerzliche Klage bildet häufig den Inhalt langsamer Sätze bei Beethoven. Doch niemals schließt er damit ab. Er ringt sich stets durch zu einer handelnden Empfindung — sei sie düster leidenschaftlichen, freudig verklärenden oder fest entschlossenen Charakters. Die Tat steht bei ihm stets als Befreiung von der drückenden Last passiver Empfindungen, als Rettung am Ausgang der Dinge. Wie aber sollte er den befreienden Ausklang nach dem Erlebnis dieses fis-moll-Adagios finden? Welche Form konnte hier genügen? Welcher Gedanke vermochte hiernach noch zu fesseln? Das Scherzo hatte er, ähnlich wie später in der Neunten Symphonie, bereits vor das

Adagio gestellt, damit es von diesem nicht erdrückt wurde. Es blieben nur noch Rondo und Variation, von denen die letztere als rein lyrische Form nach dem Adagio nicht mehr in Betracht kommen konnte, während das Rondo als allzuleicht wiegend ausscheiden mußte. Aus den unergründlichen Empfindungstiefen des Adagios konnte nur eine entsprechend gewaltige Spannung des Intellektes wieder emporführen zum Leben. Es mußte eine Form gefunden werden, die den unzerstörbaren Willen zum schöpferischen Dasein ohne jeden Einschlag frivoler Heiterkeit auszudrücken, die tiefsten Ernst in reger Betätigung darzustellen vermochte. Diese Form fand Beethoven in der Fuge.

„Eine Fuge zu machen ist keine Kunst,“ äußerte er einmal zu Holz, „ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten und heutzutage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ Dieses poetische Element fand Beethoven hier, wo es galt, die Bejahung des Lebens in einer dem vorangehenden Hohen Lied des Schmerzes entsprechenden Bedeutung zu verkünden. Es ist eine ähnliche Entwicklung, wie später im B-dur-Quartett op. 130. Dort ließ Beethoven auf Anraten seiner Freunde die Schlußfuge nachträglich fort und setzte ein Rondo an ihre Stelle. In der Sonate blieb sie stehen, und wenn gerade dieser Satz der klanglichen Ausführung die schwersten Probleme stellt, so sichert seine Beibehaltung dem Werk doch die großzügige Einheitlichkeit, die es mit einem anderen Schlußsatz eingebüßt hätte. Man kann nur die wichtigsten Etappen des gewaltigen Weges angeben: die Largo-Einleitung, die, frei phantasierend, mit allmählich wachsender Lebhaftigkeit zum Allegro risoluto führt, wo ein emporsteigender Triller das Fugenthema vorbereitet. Mit energischem Trotz anhebend, führt dieses in schroff abbrechenden, nach unten rollenden Läufen zu einer unruhig wühlenden Figur, die erst nach dem Eintritt der Beantwortung schweigt. Ein mit heftig auffahrenden Oktavensprüngen beginnendes Gegenthema gesellt sich zu der Antwort, und nun fügt sich Stein an Stein zu dem zyklopischen Fugenbau, der den Triumph des schöpferischen Willens über alle Mächte der Empfindung dar-

stellt. Vereinzelte lyrische Episoden unterbrechen die ruhelose Regsamkeit des Hauptgedankens. So der zart zurückhaltende Ges-dur-Satz eine Vorbereitung zu dem gleich darauf mit verdoppelter Wucht in der Vergrößerung einsetzenden Thema. Weiterhin die nach Bülows Worten „melancholische" h-moll-Episode, in dem „triumphierenden" D-dur-Eintritt des Themas gipfelnd. Dann, nach einem unbändigen Ansturm nach A-dur das mystisch „tiefsinnige" Engführungs-Intermezzo. Über die kompliziertesten thematischen Verschlingungen: vereinte Umkehrung und Gegenbewegung hinweg, führt es zur „Stretta", mit dem donnernden Jubel ihrer Baßtriller, die nach kurzem Adagio-Besinnen siegend in die Höhe steigen und das Ganze mit unerhörter Kraft beschließen.

Während seines ganzen Lebens hatte Beethoven nirgends den Widerstand der Materie so bitter empfunden, wie gerade beim Klavier. In keiner anderen Gattung seiner Werke zeigt sich daher ein so rastloses Versuchen und Experimentieren, wie in den Klaviersonaten. Von der symphonischen Sonate geht Beethoven aus, um über die Phantasie-, Konzert- und Kammersonate bei einer Verschmelzung des symphonischen und konzertanten Stiles anzulangen. Doch gerade hier, wo er das Höchste und Tiefste, das Gewaltigste und Zarteste, was ihm zu sagen gegeben war, zu einem großen Bekenntnis zusammengefaßt hatte — gerade hier mußte er das Ungenügende der Klaviersprache am bittersten empfinden. Selbst die immer stärker erwachende Überzeugung, daß sein Schaffen nicht der mitlebenden, sondern kommenden Generationen gelte, konnte nicht die Einsicht unterdrücken, daß der Koloß op. 106 den Gipfel, wenn auch nicht der Klaviertechnik, so doch des Klavierausdrucks bedeute.

Beethoven war also an eine Grenze gelangt, über die hinaus eine Steigerung für ihn nicht denkbar war. Doch er hatte damit noch keineswegs alle Möglichkeiten erschöpft, die das problematischste und trotzdem immer wieder anregendste aller Instrumente ihm bot. Er hatte die letzte symphonische Konzertsonate geschrieben, aber in der Phantasie- und Kammersonate war er noch nicht bis zu einem entsprechenden Abschluß gelangt. Diesen beiden Typen, dem drei- und dem

zweisätzigen, wendet er sich von neuem zu. Hier verkündet er sein eigentliches Testament als Klavierkomponist. Das Testament, das nicht nur einen Abschluß, wie op. 106, sondern zugleich eine Zukunft bedeutet. Beethoven hebt die symphonische Mannigfaltigkeit der Klaviersonate endgültig auf. Er führt sie zurück auf die der Improvisation entsprechende Ausbreitung eines einzigen poetischen Grundgedankens, den er jetzt mit allen Mitteln der gefestigten motivischen Ausdruckstechnik in einer Verschmelzung von Kammer- und Phantasiestil entfaltet. Es reifen die drei letzten Sonatendichtungen, op. 109, 110, 111.

Nach Schindlers Bericht kehrte Beethoven „im Spätherbst 1820 von seinem Sommeraufenthalt in Mödling zurück, wo er in gewohnter Weise bienenartig Ideen eingesammelt hatte, setzte sich an den Schreibtisch und schrieb die drei Sonaten op. 109, 110, 111 ‚in einem Zuge' nieder, wie er sich in einem Briefe an den Grafen Brunswick ausgedrückt, um diesen Freund über seinen Geisteszustand zu beruhigen". Schon Schindler bezweifelt das „in einem Zuge", und die Skizzenbücher und Konversationshefte lassen erkennen, daß Beethovens Ausdruck nur cum grano salis aufzufassen ist. Der Entstehung nach sind die drei Sonaten je um ein Jahr voneinander getrennt, so daß die älteste dem Jahr 1820, die letzte dem Winter 1821—1822 angehört. Da sie außer der Ouverture op. 124 als die einzigen größeren Werke neben der D-dur-Messe und der Neunten Symphonie geschrieben wurden, in ihrem Gedankenkreis auch vielfach Berührungspunkte mit diesen beiden Schöpfungen erkennen lassen, mögen sie Beethoven als innerlich zusammengehörend erschienen sein.

In der E-dur-Sonate treffen wir den Typus der Phantasie-Sonate wieder, der hier auffallender noch als in op. 101 ausgeprägt erscheint. Ein in wellenartigen Spielfiguren beginnendes Präludium (in ihm kehrt das Vivace-Thema der Sonatine op. 79 wieder) wird zweimal von einem schwärmerischen Adagio-Intermezzo unterbrochen. Die lebhafte Bewegung führt zu keinem festen Abschluß. Sie verklingt in leise verschwebenden Harmonien. Ein leidenschaftliches Prestissimo folgt mit markant schreitenden Bässen und einem erregt

aufwärts stürmenden Thema. Sehnend drängende Motive schieben sich ein, erst kurz vor der Wiederkehr des Hauptthemas tritt eine beruhigende, aus dem Baßmotiv gewonnene Episode ein. Doch sie bereitet nur den erneuten leidenschaftlichen Ausbruch des Anfangsgedankens vor. In wild andrängenden Akkorden schließt das Stück.

Den ruhelosen Einleitungssätzen folgt ein als Variationsthema gedachtes Andante: „gesangvoll, mit innigster Empfindung", ein Stück voll tiefen, beglückenden Friedens. Zartschwellende Sehnsucht spricht aus dem wunderbaren Anstieg der Baßlinie, aus den träumerisch seufzenden Achteln des Nachsatzes und dem verhauchenden Terzenschluß der Melodie. Es ist eine leidenschaftslose Sehnsucht, die ihre Erfüllung nicht im Kampf mit feindlichen Gewalten, sondern im produktiven Spiel der eigenen Phantasie sucht und findet. Diese Phantasie belebt das Thema und zaubert aus ihm in buntem Wechsel die verschiedensten Gestalten hervor: den schwärmerischen Gesang der ersten Variation, die empordrängende, in verschwebende Rhythmen aufgelöste zweite Variation. Dann die fast burschikos übermütige dritte, der als Gegenstück die imitatorisch behandelte, in straffen Rhythmen schreitende fünfte Veränderung entspricht. Zwischen beiden die vierte Variation, die die in den beiden ersten begonnene Linie fortführt bis zur Schlußvariation, wo sich das Thema zu zartesten Klangregionen erhebt, um dann noch einmal in seiner ursprünglichen Gestalt zu erscheinen und in stillem Frieden alle Träume vergessen zu lassen.

Diesem ausschließlich auf lyrische Klänge gestimmten Werk steht in der As-dur-Sonate op. 110 eine Dichtung von reicherer Mannigfaltigkeit des Inhaltes gegenüber. Der erste Satz „moderato cantabile, molto espressivo" (wo fehlt das espressivo in der Spätzeit Beethovens?) weist unter allen Sätzen dieser Periode am auffälligsten in die Vergangenheit zurück. Motivische Entwicklung der Gedanken fehlt völlig. Eine sich sanft hebende Einleitungsmelodie mit der bei Beethoven überraschenden Charakteristik „con amabilità" führt zu einem, von Haydn inspirierten, warm aufquellenden Gesang, der sich in perlende Akkordklänge auflöst. Ein nachdenklich sin-

nendes Oktavenmotiv kommt nur vorübergehend zur Geltung. Feine empfindsame Grazie beherrscht den ganzen Satz, spärlich sind die dunklen Schattierungen. Dieses Stück gleicht der Morgenröte eines schönen Tages, dessen Verlauf uns noch unbekannt ist. Das folgende Allegro molto bringt kräftigere Akzente. Wechselnd leise gleitende und hart gestoßene Akkorde, in düsterem f-moll die erste Phrase, in kraftvoll hellem C-dur die Antwort. Dann synkopierte Rhythmen mit chromatisch aufsteigenden, energisch gegen den Takt betonten Bässen. Im Trio ein in unruhigen Windungen abwärts flatterndes Motiv, dem der Baß entgegenstrebt, bis er es überflügelt und das unentschiedene Spiel heiterer und düsterer Farben von neuem beginnt.

Noch ist die Stimmung ungeklärt. Das in melodischer Schönheit aufblühende As-dur-Stück, das erregte f-moll-Scherzo geben kein Ziel, deuten auf keine Verwicklung. Erst mit dem jetzt in feierlich düsterem b-moll anhebenden Adagio lüftet sich der Schleier, der die Seele umhüllt. Das Instrument beginnt zu reden wie einst in der d-moll-Sonate. Ein tief schmerzliches Rezitativ erklingt, in den Intervallen des verminderten Septimenakkordes fallend und steigend. Ein zweites, tröstendes, mit leisen Tonbebungen beginnend, antwortet. Es schließt mit einer fragenden Wendung, als wollte es nach dem Grund des Leidens forschen. Und nun hebt auf dumpf bebenden Harmonien der „klagende Gesang“ in as-moll an, dem der Aufschwung nach Ces-dur nur kurzen Frieden gibt und der wieder leise in die Schmerztiefen zurücksinkt, aus denen er emporgequollen ist.

Ein ähnlicher Vorgang vollzieht sich im Dichter, wie beim Übergang vom Adagio zum Finale op. 106. Der alternde Beethoven ringt sich empor aus den Leiden durch die befreiende Macht des schaffenden Denkens. In op. 106 waren Leiden und Trost übermenschlicher Art. Hier sind die Verhältnisse kleiner. Das Klagelied eines Menschen, keines Übermenschen, war erklungen. Der Trost bedarf nicht jenes Schwunges wie in op. 106, wo titanische Empfindungen gegeneinander standen. In ruhigen, zuversichtlich aufschreitenden Quarten hebt das Thema an, bis zum sicheren Ausdruck fester, selbstbewußter Kraft steigend. Aber der Bann ist noch nicht gelöst. Ein jäher Absturz erfolgt, „ermattet, klagend“ erklingt von neuem der

Gesang in dumpfen g-moll-Harmonien, die Melodie leidenschaftlich gesteigert, noch eindringlicher als vorher — in nachhallenden Akkorden noch unheimlicher verklingend. Doch das finstere Moll löst sich in verheißungsvolles Dur. „Nach und nach wieder auflebend" richtet sich das Thema zuerst in der Umkehrung empor, bis es, immer zuversichtlicher werdend, wieder die ursprüngliche Gestalt annimmt und in hymnischem Schwung als Lob- und Triumphgesang sich emporschwingt zu freiesten Höhen.

„Lieber Junge, die überraschenden Wirkungen, welche viele nur dem Naturgenie der Komponisten zuschreiben, erzielt man oft genug ganz leicht durch richtige Anwendung und Auflösung der verminderten Septimenakkorde." Beethoven soll diese Worte zu Karl Hirsch, einem Enkel Albrechtsbergers, den er kurze Zeit aus Pietät gegen den einstigen Lehrer in der Harmonielehre unterrichtete, geäußert haben. Der Ausspruch erscheint darum besonders glaubwürdig, weil er Beethovens eigener Praxis durchaus entspricht. Verminderte Septimenschritte und -akkorde sind für ihn wie für die Zeitgenossen der stärkste Ausdruck schmerzlicher Affekte. Seine bisher letzte c-moll-Sonate, die Pathétique, op. 13, schloß ihre Entwicklung mit dem verminderten Septimenakkord. Auf dem Gipfel, zu dem sie emporweist, steht der Beethoven von op. 111 vor Beginn des Stückes. Er hält sich nicht lange mit vorbereitenden Phrasen auf — mit einem kühnen Sprung ist er mitten in dem gärenden Chaos. Die schmerzlichste Dissonanz, die seine Tonsprache kennt, bildet den Einleitungsakkord. Zerklüftete Rhythmen voll düsterer Majestät, jäh stürzende verminderte Septimensprünge, feierlich finstere Harmonien, die von den chromatisch empordrängenden Bässen und der abwärts sinkenden Oberstimme wie von zwei sich langsam schließenden ehernen Klammern zusammengepreßt werden. Eine aufstöhnende Phrase erklingt über den zuckenden Baßsforzati. Durch das geheimnisvoll brütende Dunkel tönt leise grollender Donner, aus dem plötzlich, mit elementarer Steigerung, das wuchtige Thema hervorbricht. Es ist ein Gedanke von unheimlich packender Plastik. Mit der nach dem Grundton aufrollenden Sechzehntel-Triole,

dem machtvollen Terzenschritt und der sich beugenden verminderten Quarte erscheint er wie das Bild des Stieres, der mit gesenkten Hörnern vorwärts stürzt. Ein kurzer, drohender Halt — dann setzt der Kampf ein. Wilde Unisonogänge winden sich empor, wie Beethoven sie seit op. 57 noch nicht wieder geschrieben hat. Auch in der Fortsetzung des Themas herrscht die verminderte Septime. Mit einem gewaltigen Sprung vom Kontra-D zum dreigestrichenen Ces hinauf scheint der Kampf seinen Höhepunkt erreicht zu haben: ein lichtvoller As-dur-Gedanke erscheint. Doch schnell bricht der Sturm von neuem aus, zu Akzenten von ungeheurer Wucht sich steigernd. Auch der zweite Eintritt des Verheißungsmotives in helleuchtendem C-dur bringt keine Beschwichtigung. Die Bässe bemächtigen sich des hoffnungweckenden Gedankens und zerren ihn in düstere Molltiefen, während das erste Thema in unaufhaltsamem Triumph dominiert — bis seine Kraft erschöpft ist und es plötzlich ermattend in stockenden Schlägen zurücksinkt. In unbändigem Toben hat es sich selbst vernichtet, die eigene Kraft aufgezehrt. Ein kurzer C-dur-Epilog singt das Grablied des Kämpfers, der am Übermaß des eigenen trotzigen Willens zugrunde gegangen ist.

Es besteht eine entfernte Ähnlichkeit zwischen diesem und einem anderen c-moll-Stück Beethovens: der Coriolan-Ouverture. In beiden Werken zerschellt eine störrische Energie an der Wucht des eigenen Schwunges. Beide Werke sind Monodramen. Die Kontraste sind nur begütigender Art, das tragische Element liegt im Hauptgedanken selbst eingeschlossen. Im Coriolan fehlt die befreiende Verklärung des an der eigenen Größe sich zerschmetternden Willens — sie lag außerhalb der Absichten des Tondichters. In der Sonate wird sie bereits durch den C-dur-Schluß angedeutet. Der im Erdenkampf sich selbst aufreibende Wille wird emporgehoben in die Sphären des Lichtes. Die geläuterte Kraft schwingt sich auf zu beseligender Verklärung. Lenz hat die Gegensätze bezeichnet als „Widerstand — Ergebung", und Bülow hat diesen Gedanken weitergesponnen durch die Aufstellung der Kontraste ‚Sansara — Nirvana". Doch scheinen beide Charakteristiken nicht ganz das Richtige zu treffen, denn im zweiten Teil der Sonate spiegelt sich weder die Pas-

sivität der Ergebung, noch die Wunschlosigkeit des Nirvana. Es ist vielmehr in beiden Sätzen die gleiche Kraft tätig, die sich im Allegro der Finsternis, im Adagio dem Licht zuwendet — nicht in selbstvergessendem Aufgeben des eigenen Wesens, sondern im ruhelos tätigen Streben einer von irdischen Schlacken gereinigten, durchaus persönlichen Energie. Nirvana-Stimmungen sind Beethoven fremd. Stets siegt bei ihm die persönliche Kraft. Sie braucht sich nicht in explosiven Entladungen zu äußern, sie kann auch, wie in den Variationen op. 111, in unablässigem Drängen zu Himmelshöhen emporsteigen. Doch eben dieses Drängen kennzeichnet die mit allen Wünschen und Hoffnungen unzerstörbare Persönlichkeit und läßt die beiden Sätze nicht als philosophisch gedachte, sondern als rein künstlerisch empfundene Kontraste erscheinen. Es ist im Grunde derselbe psychologische Vorgang der Aktion und Reaktion, der in früheren Jahren die einander ergänzenden Zwillingswerke Beethovens hervorgerufen hatte und der diesen Doppel-Typus hier zusammenfassend auf ein einziges Werk von grandioser Erhabenheit überträgt.

Der handelnde, von aller Passivität weit entfernte Grundcharakter des zweiten Satzes tritt schon im Thema mit seinem gewaltigen Drang hinauf zur Höhe so entschieden hervor, daß Anlage und Verlauf der Variationen bereits mit unverkennbarer Deutlichkeit vorgezeichnet sind. Die im Vorder- wie im Nachsatz vom C bis zum G sich hebende melodische Linie kennzeichnet den Entwicklungsgang des Ganzen, den die Variationen anfangs nur durch immer feiner sich zerfasernde Rhythmen weiterverfolgen, bis der strahlende Aufschwung auch der Melodie erfolgt. Immer vergeistigter, entmaterialisierter erklingt der Gesang. Die höheren Tonregionen erregen die Vorstellung unnahbarer ideeller Höhen, die Begleitrhythmen zerfließen in wogendes Harfengelispel, ganz oben glänzen im Trillergeflimmer die Sterne. Und zwischen ihnen schwebt die Melodie wie ein Silberfaden, den die Sehnsucht eines großen Menschen von der Erde zum Himmel spannt.

Mit dem Werk 111 nimmt Beethoven endgültig Abschied von der Form der Klaviersonate. Es ist schwer zu sagen, ob er — wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen — nach Abschluß der großen Quartette und der projektierten Zehnten Symphonie sich nicht doch nochmals dem Klavier zugewendet hätte. Trotz seiner unwilligen Äußerungen ist das Interesse für das Instrument doch niemals völlig erloschen. Es gibt aus der Zeit nach op. 111 noch zwei Bagatellensammlungen von seiner Hand: op. 119 und op. 126. Wahrscheinlich zu verschiedenen Zeiten entstanden, zeigen diese teilweis auffallend quartettmäßig geprägten Stücke trotz ihres in sich ungleichen Wertes fast ausnahmslos die feinsinnige Miniaturentechnik des späteren Beethoven. Auch die übrigen, zwischen den Sonaten entstandenen Werke, wie die c-moll-Variationen (1806), die für die russische Kaiserin geschriebene Polonaise, op. 89 (1814), die D-dur-Variationen op. 76, deren Thema später in den „Ruinen von Athen" als „Türkischer Marsch" wiederkehrt, bis herab zu den kleinen Klavierwalzern, Menuetten und Kontretänzen sind durchweg echte Proben Beethovenschen Geistes, der auch aus Spiegelungen auf kleinsten Flächen widerstrahlt. Beethoven hat überhaupt sehr wenige, im gangbaren Sinn des Wortes „schwache" Werke geschaffen. Seine phänomenale kritische Veranlagung ließ weniger ertragsfähige Gedanken meist gar nicht zur Reife kommen. Selten nur findet sich eine Gelegenheit, wie bei dem Tripelkonzert op. 56, wo man ein wirkliches Überwiegen der Arbeit über die Inspiration erkennen kann. Meist liegt der Fehler im Beurteiler, der die Stimmung des Werkes, die Absicht des Künstlers nicht richtig erfaßt.

Unter diesem Mangel an Einfühlungsfähigkeit seitens der Spieler und Hörer haben namentlich die Klavierwerke der letzten Zeit zu leiden gehabt, und es ist bezeichnend, daß unter diesen wieder die tragisch empfundenen sich dem Verständnis noch schneller erschlossen haben als die humoristischen. Hans von Bülows Verdienst ist es, namentlich die Schöpfungen letzterer Art, die völliger Vergessenheit anheimgefallen waren, wieder ans Licht gezogen und ihnen den gebührenden Platz angewiesen zu haben. Zwei Stücke sind es, in denen der Klavierhumorist Beethoven seinen Abschied

vom Instrument nimmt. Eines voll drastischen, eines voll tiefsinnig erhabenen Humors: das G-dur-Rondo, betitelt „Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice“ und die Diabelli-Variationen. Das Rondo war schon Robert Schumann aufgefallen. Man hatte es im Nachlaß gefunden und als op. 129 herausgegeben. Es ist eine geistvolle Kombination von Variation und Rondo, in der Beethovens Erfindungsreichtum sich ebenso wie seine an paradoxen Einfällen unerschöpfliche Unterhaltungsgabe in sprühendem Übermut betätigen.

Das monumentalste Denkmal einer wahrhaft großsinnigen Heiterkeit aber sind die über einen Walzer von Diabelli geschriebenen 33 Variationen, die Bülow enthusiastisch „den Mikrokosmus des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge“ nennt. „Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangphantasie — vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor — in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit gelangen in diesem Werk zur beredtesten Erscheinung. Unerschöpflich ist das Studium derselben, unaufzehrbar die in seinem Inhalte dem musikalischen Hirne ganzer Generationen gebotene Nahrung. Ein glänzenderes Zeugnis von der Nichtabnahme, ja der höchsten Steigerung seiner Schaffenskraft im Beginne des Alters hat nie ein Autor der Welt gegeben.“ Bülow hat auch auf die großen Gliederungen im organischen Aufbau des Kolosses hingewiesen, wie überhaupt das Studium seiner hier mit besonders liebevoller Feinheit verfaßten Anmerkungen die unerläßliche Vorbedingung zum Eindringen in die Gedankenwelt dieser Riesenschöpfung ist.

Nur eines übersah Bülow im Propaganda-Eifer des Entdeckers: daß nämlich dieses Werk nicht gespielt werden darf. Es ist das eigentliche Gegenstück zur B-dur-Sonate op. 106. Dokumentierte sich dort der Zwiespalt zwischen schöpferischem Willen und Klangmaterie an einem tragischen Problem, so ist es hier der überlegene Humor, der sich über alle Unzulänglichkeiten eines ewig unvollkommenen Mechanismus lachend hinwegsetzt und, unbekümmert um die Wirklichkeit, nur noch die eigene Phantasie schalten läßt. Beide Werke, die B-dur-Sonate wie die Diabelli-Variationen, sind für ein Instru-

ment geschrieben, das niemals existiert hat und niemals existieren wird. Es ist eine völlig abstrakte Klangwelt, in die diese Schöpfungen hineinführen. Es sind nur Klangvorstellungen, mit denen sie spielen. Beethoven bedient sich nur der Schriftzeichen der Klaviersprache. Der wirkliche, physisch wahrnehmbare Klang ist eine gemeine Vergröberung der künstlerischen Idee, die hier nur noch dem geistigen Ohr vernehmbar wird. Beide Werke sind die immateriellsten Schöpfungen, die menschliche Kunst bis jetzt hervorgebracht hat. Wir sehen, wie hier die Instrumentalmusik, an der Spitze ihrer Entwicklung angelangt, im Entmaterialisierungsdrang sich gleichsam überschlägt: sie verleugnet sogar den realen Klang und steigert sich zum Experimentieren mit rein gehirnmäßig erfaßbaren Klang-Abstraktionen. In der B-dur-Sonate gelangt Beethoven über titanische Kraft- und Schmerzensausbrüche hinauf in die reinen, kühlen Höhen des körperlosen Tons. In den Variationen ist ein lustiger Biedermeierwalzer der Ausgangpunkt. Der brave Verleger-Komponist Diabelli hat ihn selbst zur Welt gebracht und ihn fünfzig berühmten zeitgenössischen Tonsetzern zum Variieren übergeben. Es sind ein paar recht tüchtige Arbeiten achtbarer Musiker darunter, auch der junge Franz Liszt hat einen Beitrag geliefert. Doch gerade die besseren dieser in einer Sammlung vereinigten Variationen lassen die unüberbrückbare Kluft erkennen zwischen den Komponisten jener Zeit und dem großen Einsamen, der hier, ausgehend von einem Erzeugnis ehrbarer Hausmannskunst, hinaussteuert in eine zeitlose Ewigkeit.

Erfassen wir die spekulative Eigenheit der Tonsprache Beethovens, wie sie namentlich in diesem Werk zum Ausdruck kommt, recht, so werden wir auch die Ursachen zu den mannigfachen Klagen der Klavierspieler über manche störenden Absonderlichkeiten der Satzweise Beethovens erkennen. Es ist richtig, daß Beethoven mit zunehmendem Alter für Orchester wie für Klavier immer schlechter „instrumentiert", daß er namentlich, wie Reinecke hervorgehoben hat, oft die tiefsten und höchsten Register ohne die aus akustischen Gründen erforderlichen verbindenden Mittellagen übereinandertürmt. Der äußere Grund liegt zweifellos in dem durch Beethovens Taubheit bedingten Verlust der praktischen Kontrolle durch das Ohr.

Es kommt indessen noch ein viel wichtigeres inneres Moment hinzu: die eben durch jene Abgeschlossenheit verstärkte Transzendenz der Klangphantasie Beethovens. Die sinnliche Klangerscheinung ist ihm Nebensache. Er empfindet nur noch in Abstraktionen, und aus diesem Empfinden erklärt sich nicht nur das häufig Asketische seines Klaviersatzes und die „akustischen Scheußlichkeiten", die Bülow zu mildern suchte. Aus diesem Empfinden erklärt sich auch die Harmonik, Melodik und Rhythmik des späten Beethoven. Es sind nur noch die Geister der Töne, die ihn umschweben, und die seine Phantasie in feinsten Zerebralschwingungen auffängt. Diese Tonsprache ist nach Form und Inhalt die reinste Metaphysik der Musik — und damit das Tiefsinnigste, was die Phantasie eines Schaffenden überhaupt schauen und offenbaren konnte.

Von der unmittelbaren Fühlung mit der Praxis war Beethoven ausgegangen — in Weltfremdheit endete er. Aus dem Bedürfnis des tätigen Spielers heraus waren seine Klavierkompositionen entstanden. Mit nicht technisch, aber klanglich unspielbaren Werken schloß er. Die Improvisation hatte er als befreiendes, lösendes, befruchtendes Element in die strenge Form mit hinübergenommen. Aber indem er den improvisatorischen Ausdruck mit der Form vermählt, hebt er die Selbständigkeit der Improvisation auf. Er, der die freie Phantasie zu höchster Verklärung steigert, nimmt ihr zugleich alles, indem er sie mit Bewußtsein als Mittel künstlerischer Täuschung benutzt. Sehen wir von den verbindenden historischen Zwischenposten ab, betrachten wir nur die großen geschichtlichen Linien, so erkennen wir zwei große Wege, die von Beethovens Klaviermusik abzweigen. Der eine führt zum modernen Transskriptions-Virtuosentum. Der Ausübende stellt sich in den Dienst einer fremden Persönlichkeit, überträgt deren Ideen auf sich selbst und verschmilzt sie mit den Eigenheiten seiner Persönlichkeit. Er nimmt gleichsam eine Maske vor, aus der er mit eigener Stimme spricht, schafft also eine Übertragung im edelsten Sinn des Wortes. Der führende Vertreter dieses Virtuosentums, dessen künstlerische Bedeutung vorwiegend in der Reproduktion liegt, ist nach Beethoven

Franz Liszt. Der andere Weg führt zu den Nur-Komponisten, deren Fühlung mit der ausübenden Kunst sich immer mehr lockert: die Linie Schumann-Brahms tritt hier das Vermächtnis Beethovens an. Zwischen beiden steht die Gruppe Chopin, Mendelssohn, Weber — drei Virtuosenkomponisten, die Beethovens Improvisationsidee auf kleineren Spezialgebieten weiter entwickeln und zu Ende führen. Ein Nachwuchs bleibt ihnen versagt, im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung fügen sie sich nur als ergänzende Begleitgruppe an die überragende Erscheinung Beethovens.

In ihm selbst sind alle Strömungen noch vereinigt. Er ist der letzte königliche Virtuose alten Stils und seine Kompositionen sind die monumentalsten Erzeugnisse einer Epoche, die Schaffende und Nachschaffende in einer Person vereinigt zu sehen gewohnt war. Unseres Wissens hat Beethoven öffentlich außer in seiner Anfängerzeit nie eine fremde Komposition gespielt. Er hat nie ein Klavierwerk geschaffen, bei dem er nicht an sich selbst als an den idealen Interpreten gedacht hat. Es kann uns im Grunde gleichgültig sein, ob der wirkliche Beethoven seinem eigenen Idealbild entsprochen hat, ob er in späteren Jahren, teils aus Geringschätzung banaler technischer Künste, teils seines Gehörleidens wegen in seinen Leistungen nachgelassen hat. Sicher ist, daß wir in den Klavierwerken die subjektivesten Bekenntnisse des ringenden Künstlers besitzen. Wir blicken durch sie am tiefsten in seine Werkstatt. Wir erkennen in ihnen die unmittelbarsten Kundgebungen seines Wollens und Wünschens — Tagebuchblätter, voll tiefer, intimer, einzigartiger Geheimnisse. Was er im Sonatenmonolog sich selbst anvertraut, das bringt er nun vor aller Welt in größerem Rahmen, mit reicheren Mitteln, als das Klavier sie bot, zur Erfüllung: in seiner Orchester- und Kammermusik.

Zweites Buch

Beethoven der Tondichter

III

Die Symphonien



Einem gewaltigen neunzackigen Gipfel gleich ragt der Symphonienkoloß aus der Kette des Beethoven-Gebirges empor. Nicht ihr wolkenumhüllter höchster, wohl aber ihr weitesthin sichtbarer Punkt. Am 2. April 1800 erklang zum erstenmal eine Beethovensche Symphonie. Am 7. Mai 1824 fand die Uraufführung der Neunten statt. Ein knappes Vierteljahrhundert also umschließt die Entstehungsgeschichte des symphonischen Gesamtwerkes. Als Dreißigjähriger betritt Beethoven die symphonische Rednertribüne, als Vierundfünfziger verläßt er sie. In den Jahren der Jugend wie in den wenigen des nahenden Alters wendet er sich anderen Schaffensgebieten zu. So bieten die Symphonien zwar kein lückenloses Bild von der Entwicklung des Tondichters, wohl aber sind sie das umfassendste zyklische Werk seiner Mannesjahre, Früchte einer Zeit, in der Beethoven den Blick für die umgebende Welt aufs äußerste schärft, um sich als Künstler Rechenschaft über das Erschaute abzulegen. Keines seiner Werke greift mit ähnlicher Energie in allgemeine Kulturinteressen ein, keines ist so tief in das künstlerische Bewußtsein der Massen eingedrungen. Die Symphonien sind der populärste Teil des Beethovenschen Schaffens. Mehr noch: sie sind schlechthin die populärsten Werke der gesamten Instrumentalmusik großen Stils.

Diese beispiellose Resonanz erklärt sich zunächst aus einer, gegenüber der vordem üblichen Produktionsweise ungeahnten Konzentration der schöpferischen Kräfte. Verglichen mit den mehr als hundert Symphonien Haydns, den mehr als vierzig des früh verstorbenen Mozart — von anderen, noch fruchtbareren Zeitgenossen nicht zu reden — erscheint Beethovens Symphoniewerk der Zahl nach sehr bescheiden. Ähnliche Unterschiede ergeben sich bei einem Blick auf die Dauer der Entstehungszeiten. Mozart schrieb seine drei letzten, bedeutendsten Symphonien innerhalb eines Vierteljahres, für den an der Grenze der Sechziger stehenden Haydn genügten wenige Jahre zur Komposition seiner zwölf berühmten Londoner Symphonien. Eine solche Schnelligkeit des Entwurfes und der Ausführung ist bei Beethoven unmöglich. Nur von einem Werk, der Achten Symphonie, wissen wir, daß es in etwa fünf Monaten heranwuchs.

Dieser Ausnahme steht bei den übrigen Symphonien ein äußerst langwieriger Entstehungsprozeß gegenüber, der sich häufig durch mehrere Jahre hindurchzieht, bei der Neunten sich sogar — von den ersten Entwürfen an gerechnet — über mehr als ein Dezennium spannt. Dieser Konzentrationszwang, diese innere Nötigung zur Auslese und Verdichtung des Stoffes, zur Zusammenpressung in die denkbar kürzeste Formel, die an die Arbeitskraft unerhörte Anforderungen stellt, ergibt sich für Beethoven aus der neuen Basis, von der aus er sein symphonisches Werk entwickelt.

Mozart und Haydn schrieben für Liebhaberkreise, für eine bevorzugte Kaste verständnisvoller Kunstfreunde. Ihre Kompositionen verschönern gesellschaftliche Zusammenkünfte einer privilegierten Klasse — teils als ernsthaft erhebende Symphonien, teils als heiter unterhaltende Kassationen, Divertimenti und Serenaden. Erst in späteren Jahren gewinnt Haydn Fühlung mit breiteren Publikumsschichten. Beethoven aber geht von diesem Standpunkt aus. Die Ideengewalt seiner Werke sprengt die engen, geschlossenen Räume der Musiksalons der Adligen. Beethoven hebt den intimen, kammermusikartigen Charakter der älteren Symphonie auf. Seine Schöpfungen sind auf Wirkungsdistanzen berechnet, die noch niemand vorher für die Symphonie in Betracht zu ziehen gewagt hatte. Der Gesichtskreis des Symphonikers Beethoven umfaßt unvergleichlich größere Gebiete als der seiner Vorgänger. Über die Empfindungen und Gedanken einer bestimmten Kaste hinausgehend, wendet Beethoven sich den großen geistigen Allgemeininteressen der Zeit zu. Diese Zeit mit dem hohen Gedankenflug ihrer Bildungsideale, mit ihrer Verherrlichung geistig und sittlich freien Menschentums ist der Quell, aus dem der Symphoniker Beethoven schöpft. Aus dem Bewußtsein des geistigen Zusammenhangs mit den produktiven Kräften der Mitwelt konzipiert er seine Symphonien, die nicht, wie die Sonaten, subjektive Bekenntnisse einer Ausnahmenatur sind, sondern Beethovens Anschauungen über allgemein menschliche Probleme erkennen lassen. Beethoven streift diesen Anschauungen alles in beschränkendem Sinn Persönliche ab, er dehnt sie mit genialer Vergrößerungskraft vom subjektiven Bekennt-

nis eines Einzelnen aus zum Erlebnis einer idealen Gesamtheit. Er findet das Ewige, Typische der Probleme, die sich ihm entgegenstellen. Er erkennt das über alle individuellen Spaltungen erhabene Gemeinsame in den geistigen Interessen der Menschen seiner Zeit und fängt es auf in den Spiegel der großen symphonischen Form. Reden an die Nation, Reden an die Menschheit könnte man die Symphonien nennen. Weil diese Menschheit starke, ungebrochene Kräfte in sich trug, konnte sie den größten zeitgenössischen Tondichter zu Werken inspirieren, deren Wirkungsdimensionen alles vordem auf diesem Gebiet Geschaffene weit übertrafen. Und weil Beethoven die ihm von außen her zuströmenden Anregungen auszunutzen und fruchtbar zu machen wußte, konnte er die bis dahin auf Liebhaberkreise beschränkte Instrumentalsymphonie als Kunstform der Allgemeinheit gewinnen. Darin liegt seine kulturhistorische Bedeutung als Symphoniker. Der Beethovensche Symphonieatlas trägt das ganze öffentliche Musikleben des 19. Jahrhunderts auf seinen Schultern. Das allgemeine Interesse für Musik, bis dahin auf kirchlichem Gebiet der Messe, Kantate und Passion, auf weltlichem der Oper und dem Oratorium, also, abgesehen von der volkstümlichen Suiten- und Serenadenunterhaltung und der kirchlichen Orgelkunst, durchweg der Vokalmusik vorbehalten, wird nun der symphonischen Instrumentalmusik erobert. Und während an der Popularisierung all dieser Formen Generationen von Künstlern gearbeitet haben, darf Beethoven für sich allein den Ruhm in Anspruch nehmen, unter Fortführung Haydnscher Anregungen die Symphonie auf den Gipfel ihrer Bedeutung geführt zu haben. Eine neue Form der musikalischen Öffentlichkeit bildet sich heran. Diese auf Wirkung in die Breite zielende Tendenz der Beethovenschen Symphonie gelangt zum krönenden Abschluß im Chorfinale der Neunten, dessen ideale Bedeutung die Aufforderung zum Mitsingen ist — wie beim Choral der Bachschen Kantate und Passion.

Wie bei den Sonaten bringt auch bei den Symphonien erst die innere Notwendigkeit Beethoven zur Erkenntnis seiner Aufgaben. Formprobleme waren die Sonaten. Den intimsten persön-

lichen Willensregungen sollten sie wechselnden Ausdruck geben. Stoffprobleme sind die Symphonien. Sie spiegeln die Ausdehnung des äußeren, wie die Sonaten die Veränderungen des inneren Gesichtskreises. Die Sonaten sind Auseinandersetzungen mit dem eigenen Wesen, die Symphonien Abrechnungen mit der Welt. Und diese Welt ist anfangs noch die Haydns und Mozarts, wenn auch mit Beethovens Augen erschaut. Muß er als Sonatendichter zunächst die Formen in sich aufnehmen, um sie in ihre Elemente auflösen und dann wieder neu aufbauen zu können, so muß er als Symphoniker erst das Vorstellungsgebiet der Vorgänger durchqueren, ehe er neue Pfade anbahnt. So beginnt er mit einer Liebhaber-Symphonie im gewohnten Stil. Doch nicht als Nachahmer oder Schüler tritt er auf. Folgt er vorgezeichneten Spuren, so schreitet er doch mit der unbekümmerten Sicherheit der gereiften, selbständigen Persönlichkeit.

Gleich im Anfang der Ersten Symphonie wird der konventionelle Einleitungsakkord verändert. Beethoven verschmäht es, durch das allgemein benutzte Tonika-Portal einzutreten. Seine C-dur-Symphonie beginnt mit dem Dominantseptimenakkord von F-dur, eine harmonische Kühnheit, die den Zeitgenossen fremd war, obwohl sie schon früher bei Bach vorkommt. Dieser gebieterisch aufrüttelnde Anfang löst sich in erwartungsvolle Ruhe, die dem folgenden Allegro den Stimmungsuntergrund ernst gefestigter Sammlung gibt. Eine verheißungsvolle Exposition entrollt sich: ein mit festen Schritten energisch vorwärts strebendes, den Widerstand zaudernder Bläserhalte selbstbewußt überwindendes Hauptthema breitet sich aus. Themen ähnlicher Struktur sind in der zeitgenössischen Literatur nicht selten. Wohl aber ist die charakteristische Unterbrechung durch die sinnenden Bläserakkorde Beethovens persönliches Eigentum. Markige Kraft liegt in diesem Gedanken, in der frischen Art seiner Entfaltung. Aber es fehlt der Widerstand, an dem die Kraft zur Größe erstarken könnte. Ein anmutig tändelndes Seitenthema, arabeskenartig die Instrumentalgruppen umschlingend, wirkt mehr ablenkend als fördernd. Zwar leuchtet auch hier das Auge Beethovens auf: die fast düstere, grüblerische Weiterspinnung des heiteren Motivs in den Bässen scheint tiefere Konflikte ahnen zu lassen.

Doch das erste Thema behauptet sich mit fester Energie und die Schatten verschwinden wieder. Erst in der Durchführung umfloren leise Nebel das freundliche Bild. Der Hauptgedanke, seiner kräftigen harmonischen Untermalung beraubt, ringt mit einem widerstrebenden, schwankenden Synkopenmotiv. Wie zweifelndes Suchen und Fragen, mehrfach unterbrochen durch unwillig auflodernde Temperamentswallungen, entspinnt sich ein nachsinnendes Motivspiel — bis der Hauptgedanke, des Zauderns und der Ungewißheit überdrüssig, mit lebhaftem Entschluß durchbricht und sich bis zur kurzen, festlich freudigen Coda siegreich behauptet. Wir überblicken einen Aufbau von unverkennbar Beethovenscher Prägung — allerdings ohne die weitausgreifende, schwungvolle Machtentfaltung, die wir aus späteren Werken gewohnt sind. Immerhin überragt dieser Satz als imposantes Zeugnis Beethovenscher Gedankenausbreitung die zeitgenössische Produktion beträchtlich, und der Zug freudig ernster Männlichkeit, der das Ganze durchweht, verbietet es, hier in herabsetzendem Sinn von einer Jugendarbeit zu sprechen.

Das folgende Andante vertieft den tätigen Ernst des ersten Satzes zu sinnender Beschaulichkeit. Ein schlichtes, liedartiges Thema ertönt, von einem Anflug nachdenklicher Resignation überschattet. Leise beginnen die zweiten Violinen — man denkt bei dem allmählichen Hinzutreten der verschiedenen Stimmen an den ähnlich gestalteten Anfang des Andantes von Mozarts g-moll-Symphonie. Bei Beethoven finden sich die Stimmen in einem fugatoartig eingeleiteten Satz, um wechselnd zwischen anmutigen und ernst pathetischen Klängen das Stück romanzenartig zu entwickeln. Das Empfindungsbereich ist nicht sehr umfangreich, aber es wird mit liebevoller Feinheit erschöpft und erfährt bei der überraschenden Des-dur-Wendung eine Steigerung zu fast feierlicher Würde.

Weist das Andante formell noch auf die Symphonien des 18. Jahrhunderts zurück, so erklingen in dem folgenden Satz Töne, die bisher in der symphonischen Literatur unbekannt waren. Die federnde Leichtigkeit im Aufstieg des Themas, die kapriziöse, mit paradoxen Einfällen spielende Dynamik, das schwebende rhythmische Leben dieses Stückes strafen die altväterische Bezeichnung „Menuetto“

Lügen. (Der Ursprung des Themas weist auf eine Sammlung „Deutscher“ zurück.) Ein neuer Geist regt hier die Schwingen, entkleidet den alten Menuett des konventionellen Zwanges und erhebt ihn zur freien Tanzform. Nicht mehr die äußere Tanzgebärde wird durch die Musik charakterisiert — es tönt gleichsam nur noch der Pulsschlag des Tänzers. Die Empfindungen wechseln mit überraschender Geschwindigkeit, es ist konzentriertes Leben, das aus jedem Takt spricht und nicht jener ausführlich begründenden Entwicklung bedarf, wie sie ein minder straff zusammengedrängter Ideengang beansprucht. Hauptsatz und Trio sind Gegensätze von echt Beethovenscher Modellierung: jener stürmend in eilender Hast, dieses mit beschwichtigender Grazie auf weichen, gedehnten Bläserakkorden sich wiegend. Leise nur klingt die Erregung des Hauptsatzes in den schalkhaft huschenden Violinfiguren nach. Ohne das Idyll zu stören, dienen sie dem allmählich anschwellenden Harmoniechor als belebende Ergänzung und bereiten die Rückkehr des Hauptteiles vor.

Die Originalität der Form wie der Themengestaltung geben diesem Satz innerhalb der Symphonie zweifellos eine überragende Stellung, die um so mehr auffällt, als das Finale nicht nur gegen den 3., sondern auch gegen den 1. und 2. Satz an Bedeutung erheblich zurücksteht. Wohl fehlen auch ihm nicht einzelne Beethovensche Züge. Am bemerkenswertesten ist die von drastischem Witz erfüllte Introduktion: im parodierten Adagio-Pathos klimmen die ersten Violinen die Skala empor, um sich mit übersprudelnder Laune plötzlich in das Allegro zu stürzen. Diese Einleitung erschien einem zeitgenössischen Dirigenten so gewagt, daß er sie bei Aufführungen der Symphonie ausmerzte. Auch der Übergang zur Coda mittels des scharf einschneidenden Fortissimohaltes auf dem verminderten Septimenakkord verdient Beachtung. Diese Einzelheiten ausgenommen, unterscheidet sich das Finale kaum von den besseren der zeitgenössischen Symphonien. Anscheinend ist es der älteste Teil des Werkes. Es liegen Skizzen aus den Jahren 1794 und 1795 vor, die, ursprünglich für einen Eröffnungssatz berechnet, für dieses Finale mitbenutzt wurden.

Daß die Mitlebenden die zukunftverheißenden Keime in der C-dur-Symphonie übersahen und zunächst nur die mit dem Zeitgeschmack übereinstimmenden Züge beachteten, läßt die überaus glänzende Aufnahme und schnelle Verbreitung des Werkes erkennen. Am 2. April 1800 zum erstenmal in Wien aufgeführt, trug es in kurzer Zeit den Namen seines Schöpfers durch ganz Deutschland. Als „geistreich, kräftig, originell und schwierig, nur mit Details hin und wieder zu reichlich ausgestattet" wird die Symphonie bereits im Januar 1802 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung gerühmt. 1805 stellt man sie in demselben Blatt der scharf getadelten Eroica gegenüber als Muster einer „herrlichen Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich benutzt, ein ungemeiner Reichtum der Ideen ist darin prächtig und anmutig entfaltet und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht". Nicht nur von diesem, auch von vielen anderen damaligen Beurteilern Beethovens wird seine Erste Symphonie als Maßstab für die Bewertung der folgenden genommen und zwar stets auf Grund der in dem älteren Werk enthaltenen konservativen Modeelemente. Schon die Zweite Symphonie hat unter diesem Vergleich zu leiden. Man findet, daß die Erste Symphonie „mehr Wert als die in D hat, weil sie mit ungezwungener Leichtigkeit durchgeführt ist, während in der Zweiten das Streben nach dem Neuen und Auffallenden schon mehr sichtbar ist. Übrigens versteht es sich von selbst, daß es beiden an auffallenden und brillanten Schönheiten nicht mangelt".

Diese merklich kühlere Beurteilung der Zweiten Symphonie entbehrt im Hinblick auf den damaligen Maßstab nicht einer gewissen Berechtigung. Die Ausdrucksmittel, die Beethoven hier anwendet, weisen in kommende Zeiten hinaus. Charakter und Inhalt des Werkes dagegen halten sich vorwiegend innerhalb der bisher üblichen Grenzen. Hier liegt einer der seltenen Fälle vor, in denen die Entwicklung des Musikers Beethoven der des symphonischen Tondichters voraneilt. Das „Streben nach Neuem und Auffallendem", das jener zeitgenössische Kritiker mißbilligend bemerkt, macht sich in der Tat fühlbar — aber es fehlt das mit Bestimmtheit erkannte Ziel, das diesem Streben tiefere Berechtigung verleihen könnte. Beethoven

steuert sein Schiff noch nicht hinaus auf die freie See, unentdeckten Gebieten zu — er läßt es die bisher bekannte Gegend nur im Bogen umkreisen. Daß ihm sein Musikergenie dabei eine gegen die C-dur-Symphonie erheblich freiere Behandlung der symphonischen Form und ihrer Ausdrucksmittel gestattet, ist kaum erstaunlich. Daß aber der Dichter Beethoven mit diesen Mitteln nur experimentiert, sie nicht zu einem entsprechend höheren Zweck anzuwenden vermag, verleiht der D-dur-Symphonie eine eigentümliche Zwitterstellung zwischen Vergangenheit und Zukunft und läßt sie als symphonischen Organismus fast der Ersten nachstehen.

Mit einem pathetischen Unisono-Auftakt des vollen Orchesters anhebend, bringt die in ungewohnt breiter Anlage gehaltene Einleitung eine bunte Reihe von Themen teils freudvoll ruhigen, teils herb energischen Charakters — wie die wetterleuchtende, im Allegro wiederkehrende Vorahnung des majestätisch düsteren d-moll-Themas der Neunten. Aus der Fülle eines übermächtigen, sich selbst über seine Tiefe nicht klaren Empfindens strömen die Gedanken dem Musiker zu. Es ist die zwischen Traum und Wachen schwebende Stimmung der Improvisation, die Beethoven hier erfüllt. Und eine Improvisation für Orchester hat er in der Tat in dieser Einleitung geschaffen. Eine freie Phantasie, vorwiegend aus friedvoll heiteren Bildern gewoben, die nur für wenige Augenblicke durch ernstere Erscheinungen getrübt werden. Dieses lose Spiel der Kontraste bleibt auch für das Allegro maßgebend. Die Gedanken, die ihm zugrunde liegen, sind origineller als die entsprechenden der C-dur-Symphonie. Namentlich die instrumentale Einkleidung läßt einen Meister in der Kunst der orchestralen Charakterzeichnung erkennen. Die Ideen schmiegen sich dem Wesen der Instrumente an: das in Dreiklangintervallen bedächtig auf- und niedersteigende Baßthema, wie das von flimmernden Violintrillern umspielte fröhliche Marschlied der Bläser. Wie im 1. Satz der C-dur-Symphonie wird das Hauptthema durch eingestreute Kontraste weiterentwickelt. Dort erschien eine sinnende chromatische Bläsermodulation als anregender Gegensatz, hier sind es leichtbeschwingte perlende Violinläufe, die die Lebhaftigkeit steigern und in ihrer motivischen Weiterführung ein schim-

merndes Kolorit verbreiten. Auch fehlt es nicht an interessanten poetischen Einzelzügen. Das jähe Abbrechen der Seitensatzgruppe auf dem einschneidenden verminderten Septimenakkord — die beklemmende Pause — das geheimnisvolle Rascheln des Sechzehntelmotives in den Streichern — der energische Aufschwung zum A-dur-Fortissimo: das ist einer der Momente, in denen dämonische Funken aufblitzen. Diese und andere Überraschungen, wie die Verwebung des drohenden d-moll-Motives der Einleitung mit dem Hauptthema, der verwegene Modulationsgang der Durchführung, der im Nonenumfang chromatisch ansteigende Baßgang in der Coda mögen die Einsprüche ängstlicher Zeitgenossen hervorgerufen haben.

Ähnliche Eingebungen finden sich auch in den folgenden Sätzen. Die harmonische Beweglichkeit, das freie motivische Klangspiel des leichtlebigen, von geistvollen Instrumentaleffekten glitzernden Scherzos, die überraschende Fis-dur-Episode im Mittelteil des Trios, die geheimnisvolle Fis-dur-Wendung der Finale-Coda — alle diese ebenso originellen wie genialen Einfälle sind Beethovens eigenstes Besitztum. Auch das Thema des letzten Satzes mit seinen schroffen Gegensätzen unwirsch auffahrender Energie und sorgloser Heiterkeit offenbart die markante Physiognomie Beethovens. Und die Krone des ganzen Werkes: das in üppigen, fast süßen Wohllaut getauchte Adagio, in dem leise Wehmut und kindlich tändelndes Glücksgefühl abwechselnd die Seele durchziehen, zeigt die Schöpferkraft Beethovens auf einer Höhe, wie sie nur die Größten vor ihm erreicht hatten. Erfindungsreichtum von überwältigender Fülle, Instrumentalwirkungen von berauschender Klangschönheit, dazu freieste Behandlung der Form, die sich unter der Last der Ideen biegt und weitet — der Typus der Wiener Symphonie ist zur Vollkommenheit, fast zur Überreife gediehen. Das ganze symphonische Werk späterer Generation ist hier vorgeahnt. Man könnte die große C-dur-Symphonie Schuberts unmittelbar anfügen — sie ist im Prinzip nur eine Steigerung dieser D-dur-Symphonie. Die quellende Sangesfreudigkeit, der novellistische Wechsel der musikalischen Bilder, der blühende Jugendreiz üben so starken Zauber, daß die tieferliegenden organischen Schwächen sich kaum bemerkbar machen.

Daß sie trotzdem vorhanden waren, konnte Beethoven selbst am wenigsten verborgen bleiben. Seine überaus sorgsame Durcharbeitung des Werkes, von der die noch vorhandenen zahlreichen Skizzen zum Finale Kunde geben, zeigt, daß er schwerer mit dem Stoff ringen mußte, als der scheinbar mühelos sprudelnde Gedankenfluß der Symphonie vermuten läßt. Nicht weniger als drei verschiedene Partituren — sie sind alle verloren gegangen — sollen nach Potters Bericht existiert haben. Beethovens Selbstkritik scheint an diesem Werk besonders viel auszusetzen gefunden zu haben. Vielleicht gehen wir nicht fehl, wenn wir neben der Beseitigung technischer Mängel die Erkenntnis der organischen Schwächen dieser Symphonie als Grund von Beethovens Unzufriedenheit annehmen. Diese Unzufriedenheit mußte sich zum inneren Zwiespalt steigern beim Entwurf des nächsten Werkes. Konnte Beethoven den in der D-dur-Symphonie eingeschlagenen Weg weiterverfolgen? Würde die Beimischung improvisatorischer Züge, die der monologischen Solosonate außerordentlich fruchtbare Anregungen zugeführt hatte, auch der großen symphonischen Form von Nutzen sein? Ein Blick auf Schubert zeigt das Ziel, dem eine solche Entwicklung zusteuern mußte. Beethoven bedurfte anderer Grundlagen. Phantastisches Träumen ist ihm nur Vorbereitung zur inneren Sammlung. Seine Natur drängt mit wachsender Reife zu immer schärferer Bestimmtheit der Aussprache. Üppiger Ideenreichtum allein kann ihn nicht dauernd befriedigen. Er bedarf eines von vornherein festgelegten großen Gesichtskreises, in dessen Mittelpunkt er steht und mit weit überschauendem Feldherrnblick die Truppen aufmarschieren und manövrieren läßt. Diese zweckbewußte Bestimmung des Ausdrucks aber war nicht möglich, solange Beethoven sich auf die Ausgiebigkeit der musikalischen Inspiration allein stützte. Das in unbestimmten Regungen schwankende poetische Empfindungsvermögen des Musikers bedurfte als stärkender Stütze einer bestimmten dichterischen Vorstellung, um mit Bewußtheit arbeiten und disponieren zu können. Zu dieser bewußten Klarheit über das Ziel seines Willens und Schaffens ringt sich Beethoven aus den träumerischen Empfindungen der Zweiten Symphonie empor. Und so dichtet er die Eroica.

Man pflegt im allgemeinen den Schritt von der Zweiten zur Dritten Symphonie als ein unbegreifliches Wunder zu preisen. Die Größe der Entfernung beider Werke voneinander, die Bedeutung des Umschwunges, der sich zwischen ihnen vollzieht, soll nicht geleugnet werden. Wohl aber das angeblich Unbegreifliche dieses Vorgangs. Kein Wunder, sondern die dem reifenden Beethoven mit Notwendigkeit aufdämmernde Erkenntnis seines Dichterberufes hat ihn verursacht. Dadurch mußten musikalische Kräfte in ihm frei werden, deren Vorhandensein zwar schon früher bemerkbar war, die aber unter dem Druck beengter Betätigungsbedingungen sich nicht frei entfalten konnten. Je mehr der Mensch und der Künstler Beethoven wächst, desto ungestümer drängen sie nach Entfesselung, und schließlich bringt die aufblitzende poetische Idee sie zur Explosion. Es ist nichts Unbegreifliches an diesem Vorgang. Er mußte erfolgen, sonst wäre eben Beethoven nicht der gewesen, als den wir ihn kennen. Symphonien der bisherigen Art konnte er nicht weiter schreiben. Voller Verlangen nach einem seinem Wesen entsprechenden poetischen Vorwurf erspäht er mit dem Scharfblick des den Geistesströmungen der Gegenwart eng verwandten Künstlers das Thema des persönlichen Heldentums. Der Pulsschlag der Zeit beflügelt den seinen, und ein äußerlicher Zufall gibt den letzten Anstoß. Im Jahr 1798 weilt General Bernadotte in Wien. Beethoven wird mit dem kunstsinnigen Mann bekannt und empfängt von ihm die Anregung zu einer Komposition, die den Konsul Bonaparte verherrlichen sollte. Weder Bernadotte noch Beethoven mögen damals an eine Schöpfung vom Charakter der Eroica gedacht haben. Vielleicht war ursprünglich nur eine Widmung beabsichtigt. Sie unterblieb vorerst. Doch der Gedanke an ein mit Napoleon im Zusammenhang stehendes Werk hatte sich in Beethoven festgesetzt. Vier Jahre trug er den Plan scheinbar achtlos mit sich herum, ließ ihn innerlich Wurzel fassen und wachsen. Da plötzlich, gerade als sein bisheriger Ideenvorrat erschöpft war, griff er auf ihn zurück, um jetzt durch ihn den Impuls zu einer schöpferischen Großtat zu gewinnen.

Wir haben die Freiheitsidee als Grundströmung des Beethovenschen Charakters erkannt und seine Entwicklung aus den Wand-

lungen in seiner Auffassung des Freiheitsbegriffes zu verstehen gesucht. Auch ohne die welterschütternden Taten Bonapartes wäre es begreiflich, daß Beethovens Freiheitsdrang zunächst nach einem persönlichen Ideal suchte. Die Forderung unbehinderter Entfaltung individueller Willenskraft mußte zunächst nach einem Vorbild aus dem Gebiet der Weltgeschichte verlangen. Wäre Beethoven einige Jahrzehnte früher geboren worden, so hätte er vielleicht einen historischen Stoff, wie Goethe im Götz, oder einen sozial phantastischen, wie Schiller in den Räubern, aufgegriffen. So aber gewährte ihm das Schicksal den unschätzbaren Vorzug, eine der gewaltigsten Erscheinungen der Neuzeit aus unmittelbarer Nähe beobachten, ihre Taten miterleben, ihre suggestive Wirkung auf alle Zeitgenossen aus eigener Anschauung gewahren zu können. Ein in seiner Art einziges Beispiel von der Größe menschlicher Willenskraft hatte Beethoven vor Augen — nicht als erdichtetes Phantom, sondern als greifbare Realität. Die Donner der Napoleonischen Schlachten durchhallten Europa, der freiheitlich idealistische Schwung der faszinierenden Persönlichkeit des Korsen riß die begeisterungsfähigen Elemente aller Nationen mit sich fort. Aus den Wirrnissen der Revolutionszeit war dieser Mann emporgestiegen, und das Ziel, dem er zustrebte, schien die Verwirklichung der demokratischen Zukunftshoffnungen durch die überlegene Gewalt einer genialen Willenskraft zu verheißen. Beethoven fand die von ihm erträumte Vereinigung autokratischer und demokratischer Prinzipien in dem ersten Konsul der Republik verwirklicht durch die Persönlichkeitsmacht eines großen Menschen. Tiefer, zorniger Schmerz über die mutwillige Zertrümmerung eines Ideals tönt aus den Worten, mit denen er bei der Nachricht von Napoleons Kaiserproklamation das Widmungsblatt der fertigen Eroica zerreißt: „Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen. Er wird sich nun höher als alle anderen stellen, ein Tyrann werden.“

Das Widmungsblatt konnte Beethoven zerreißen — das Werk selbst war vollendet. Und die charakteristischen Züge, die auf einen Helden der Weltgeschichte als lebendiges Vorbild weisen, ließen sich

nicht mehr zerstören. Der allgemeine Heldenbegriff hatte eine durchaus individuelle Fassung empfangen. Es ist kein philosophisches, kein religiöses Heldentum, das Beethoven schildert. Sein Held ist eine von ungemessener Energie erfüllte, streitbare, rastlos schaffende Erscheinung, die, frei von faustischen Elementen, nur nach schrankenloser Betätigung aller ihrer eigenen Kräfte strebt. Dieses Heldentum der Tat in der Mannigfaltigkeit der symphonischen Formen darzustellen, aus der einen grundlegenden Idee vier verschiedene Kundgebungen schöpferischen Heldenwillens abzuleiten — das ist die Aufgabe, der sich der Dichter Beethoven jetzt zuwendet. Anekdotisches Beiwerk zieht er nicht in Betracht. Es soll kein Lebenslauf geschildert werden. Mit dichterischer Freiheit wird eine Heldennatur in den verschiedensten Entwicklungsmöglichkeiten dargestellt: als siegend streitender Kämpfer, als Gefallener, als schöpferisch Vollbringender. So empfangen die einzelnen Sätze besondere, ihrem Formcharakter entsprechende poetische Bedeutung, und die Symphonie bleibt in der bisherigen Gestalt erhalten. Um so tiefer greifend sind die Umwälzungen, die das Eindringen der dichterischen Idee innerhalb der einzelnen Sätze bewirkt. Neu ist der Trauermarsch, neu ist das Scherzo, ungewohnt ist das Variationen-Finale in der Symphonie. Nur dem ersten Satz bleibt der bisherige Sonatencharakter erhalten. Doch vollzieht sich hier eine Wiedergeburt der Form aus dem Geist der Poesie, die an Bedeutung die Neugestaltung der übrigen Teile fast noch überragt.

Nicht nur die Linienführung, die Anlage und innere Verschmelzung der Teile und Gruppen reicht über alles Bisherige weit hinaus. Auch das Kolorit gelangt zu einer poetisch-symbolischen Bedeutung, die in der Folge für Beethoven charakteristisch bleibt.

Beethovens orchestraler Ausdrucksweise liegt nicht die Vorstellung einer Klangeinheit zugrunde. Seine Instrumentation ist nicht in erster Linie praktischer, sondern idealistischer Art. Der sinnliche Klangeindruck kommt für Beethoven erst nebenher in Betracht. Die einzelne Farbe wird bei ihm zum symbolischen Aus-

drucksmittel. Das Instrument personifiziert sich, und sein Persönlichkeitscharakter bleibt ihm auch da erhalten, wo er im Hinblick auf den Totaleindruck verschwinden müßte. Beethovens Orchester ist eine Summe von Einzelwesen, eine Republik. Und in so bewunderungswürdiger Weise diese verschiedenen Persönlichkeiten sich entfalten und durchsetzen, so fesselnd in der Idee dieses Zusammenwirken vieler nach dem Willen eines Einzigen ist — der Eindruck des Ganzen entspricht nicht durchweg dem Bedürfnis des Klangsinnes. Dieser Unterschied zwischen Absicht und Wirkung steigert sich in den späteren Jahren. Je mehr Beethoven altert, desto tiefsinniger wird die Symbolik seiner Farbensprache, desto größer wird der Abstand des innerlich Gehörten vom realen Klangbild.

Man hat die Eigenheiten der Beethovenschen Instrumentation mit dem Hinweis auf seine zunehmende Taubheit und die dadurch gelockerte Verbindung mit der Praxis zu begründen versucht. Diese Erklärung, die zunächst sehr einleuchtend erscheint, faßt indessen das Problematische der Beethovenschen Instrumentation nur von äußerlichen Gesichtspunkten. Wäre die Taubheit in der Tat der einzige Grund für die Mängel von Beethovens Orchesterbehandlung — wie erklärt sich das Vorkommen solcher Mängel in der Zeit vor dem Erlöschen des Gehörsinns? Wir wissen, daß Beethovens Taubheit nicht in ständiger Steigerung begriffen war, sondern daß sich zeitweis, je nach dem Maß körperlichen Wohlbefindens, Besserungen einstellten, die eine Nachprüfung und Ausmerzung begangener Fehler ermöglicht hätten. Wir wissen zudem, daß Beethoven in der Zeit, die die ersten acht Symphonien heranreifen sah, noch imstande war, selbst zu dirigieren und öffentlich zu spielen. Wenn er trotzdem keine Änderungen vornahm, so muß er die gerügten Schäden nicht als solche empfunden haben. Er hörte von jeher mehr mit dem inneren als mit dem äußeren Ohr. Wie er aus der Idee innerer Klangvorstellungen alle Ausdruckselemente seinen künstlerischen Bedürfnissen entsprechend umgestaltete, so wählte er auch die instrumentale Farbe nicht nach den Anforderungen des äußeren Klangsinnes, sondern er stellte sie in den Dienst seiner poetischen Idee. Die Mängel der Beethovenschen Instrumentation sind dieselben, wie die seiner

Behandlung des Klaviers, der Singstimme und der Kammermusikinstrumente. Es sind keine zufälligen, durch die Taubheit veranlaßten, sondern organische, durch die Besonderheit der Beethovenschen Künstlernatur bedingten Schwächen. So wenig Beethoven sich geneigt zeigte, den Klagen der Solistinnen in der Neunten Symphonie nachzugeben, so wenig hätte er, selbst bei vollkommen ungetrübtem Gehör, seine Partituren akustischen Bedürfnissen entsprechend umgeändert. Die Idee bleibt bei ihm Siegerin, vor der alle Forderungen der Wirklichkeit nichtig erscheinen.

Das Vorbild zu seiner individuellen Behandlung der Instrumente fand Beethoven bei Haydn. Auch für Haydn ist, im Gegensatz zu Mozart, das Orchester keine einheitliche Größe, aus der sich einzelne Farbentöne gleichsam in prismatischer Strahlenbrechung herauslösen. Haydn faßt, wie Beethoven, das Orchester als ein vermehrtes Kammermusik-Ensemble, als eine Summe von Einzelwesen auf. Aber er weiß mit bewunderungswürdigem Feinsinn, der durch praktische Schulung zu höchster Kultur erzogen ist, die verschiedenen Instrumental-Individualitäten im gegebenen Moment dem Ganzen einzuordnen. Beethoven fehlt Haydns zwangsweise Erziehung zur praktischen Klugheit. Er ist rücksichtsloser, und diese Rücksichtslosigkeit steigert sich mit zunehmendem Alter. Er will nicht mit den gegebenen Verhältnissen rechnen, vielmehr: er will ihnen nicht seine Intentionen unterordnen. Er setzt sich in allen anderen Punkten über die Forderungen der Wirklichkeit hinweg — warum nicht auch in diesem? So ist die Erweiterung, die er dem orchestralen Ausdrucksapparat gewährt, keine zielbewußte, einheitlich organische, sondern eine zufällige, aus der besonderen Art der jeweiligen dichterischen Idee gewonnene. Beethoven bildet nicht das Orchester als Ganzes weiter, er individualisiert es nur im einzelnen. Er befreit die Kontrabässe von der Verkoppelung mit den Violoncelli, er gibt in der Vierten, Fünften, Achten und Neunten Symphonie der Pauke führende solistische Bedeutung. Er verwendet die Posaunen, den Kontrafagott, die kleine Flöte zum erstenmal im Symphonieorchester. Er vermehrt gelegentlich die Besetzung der Hörnergruppe. Doch alle diese Bereicherungen der orchestralen Palette

werden nicht systematisch im Hinblick auf das Gesamtkolorit ausgenutzt. Sie kommen nur zur Verwendung, wenn der Individualcharakter des Instrumentes zur Geltung gelangen kann. Jedes Instrument wird solistisch behandelt, und erst indirekt ergibt sich der Totaleindruck.

Dieses Prinzip der Farbengebung nicht durch Mischung, sondern durch Nebeneinanderstellung in sich selbständiger Klangcharaktere mußte die Ausdrucksfähigkeit jedes einzelnen Instrumentes naturgemäß erheblich steigern. Es brachte aber die Gefahren einer nicht genauen Abwägung der Klangverhältnisse mit sich und mußte sich verhängnisvoll geltend machen den Instrumenten gegenüber, deren beschränkte Leistungsfähigkeit einer Steigerung zu individueller Bedeutung von vornherein große Schwierigkeiten entgegensetzte: den Trompeten und Hörnern. Die Klangfarben gerade dieser Instrumente reizten aber Beethovens Phantasie außerordentlich. Die Eigenart seiner künstlerischen Ideen mußte ihm eine stärkere Beteiligung der Blechbläser, als bisher üblich war, wünschenswert, ja notwendig erscheinen lassen. So gerät er in die gefährliche Lage, den Blechbläsern bei der ideellen Anlage des Ganzen eine Bedeutung zuzumessen, die sie aus technischem Unvermögen praktisch nicht erfüllen konnten. Er hilft sich aus diesem Zwiespalt zwischen Idee und Wirklichkeit nicht durch Preisgabe oder Umänderung der Idee, sondern durch eine brüsk naive Inkonsequenz in ihrer Durchführung. Reichen die gegebenen Mittel nicht zur logischen Weiterentwicklung aus, so bricht er plötzlich ab und überläßt es der Phantasie des Hörers, den zerrissenen Faden weiter zu spinnen. Die Vorläufer der modernen Hörner und Trompeten: die Instrumente mit zwei Ventilen, kamen erst im 2. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Aufnahme, konnten von Beethoven demnach nur für die letzten Orchesterwerke benutzt werden. Ein gütlicher Ausgleich mit den gegebenen Mitteln, wie Haydn ihn gepflegt hatte, lag nicht in Beethovens Art. Während er wie wenige vor ihm den festlichen, leuchtenden Klang der Bläser ausbeutet, wird er gleichzeitig ein Opfer der unzulänglichen Technik dieser Instrumente, die ihm eine planmäßige Durchführung seiner Ideen verwehrt. Daß Beethoven, der in anderen Dingen sich oft wenig an das augenblicklich Mögliche kehrt, nicht den Gedanken

faßte, im Vertrauen auf die ständig fortschreitende Technik die Blechbläser nur seinen Intentionen entsprechend zu führen, ist einer von den sonderbaren Widersprüchen in seinem künstlerischen Charakter, zu denen auch der scheue Respekt vor dem traditionellen Tonumfang der Orchesterviolinen gehört.

Einzig in der Behandlung des Holzbläserchores hat Beethoven dem Symphonieorchester eine mehr als episodische, eine organische Weiterentwicklung gegeben. Indem er dem Trio der Flöten, Oboen und Fagotte die Klarinetten ständig zugesellt, verleiht er dem Holzbläserchor die Selbständigkeit, die ihn zum ebenbürtigen Partner des Streichchores erhebt. Nicht nur durch die Vermehrung der Stimmenzahl, sondern vor allem durch die Bereicherung des Klangbildes. Der spitzig dünne Ton des alten Holzbläsertrios empfängt durch die Klarinette sinnliche Wärme, gesangreiche Fülle. Schon Mozart hatte bei seiner Anwesenheit in Mannheim die beseelende Macht des Klarinettentones erkannt und seiner Es-dur-Symphonie Klarinetten an Stelle der Oboen zugeteilt. Haydn verwendet die Klarinetten wohl gelegentlich in seinen Divertimenti, Kassationen und Harmoniemusiken. Doch liegt ihm eine systematische Einführung der Klarinetten in das Symphonieorchester noch fern. Von den Londoner Symphonien sind nur drei auf die Mitwirkung der Klarinetten berechnet.

Hier also greift Beethoven als Vollender ein und bringt dem Orchester eine Ergänzung, deren Bedeutung sich bis auf die Gegenwart bewährt hat. Anderen Problemen der Orchestersprache gegenüber bleibt er auf halber Bahn stehen. Er entschließt sich in späteren Jahren zur Verwendung des Hornquartetts, doch hat von seinen Symphonien nur die Neunte diesen Fortschritt aufzuweisen. Im allgemeinen begnügt er sich damit, für seinen augenblicklichen Bedarf eine halbwegs befriedigende Lösung zu finden. Aus diesem jeweiligen Bedürfnis bildet er in jedem einzelnen Fall sein Orchester neu. Während wir von den früheren Meistern meist mehrere Werke ähnlicher Faktur besitzen, repräsentiert jede Orchesterschöpfung Beethovens eine Gattung für sich. Auch der instrumentale Ausdruck verwandelt sich dementsprechend von Werk zu Werk. Ist er doch

jedesmal ein Ausfluß der besonderen Gedankensphäre der Schöpfung und aus denselben dichterischen Anregungen gewonnen, die Inhalt, Form und Ausdruck des Werkes überhaupt bestimmen.

Schon die Erste und Zweite Symphonie sowie die Prometheusmusik bieten zahlreiche Beispiele für Beethovens Bestreben, den Charakter der Instrumentation aus dem Charakter des Werkes selbst zu entwickeln. Daß er hier, trotz aller Feinheiten im einzelnen, über die Orchestersprache Haydns und Mozarts nur ausnahmsweise hinausgelangen konnte, war eine durch den Inhalt dieser Schöpfungen bedingte Beschränkung. In der Eroica aber sah er sich vor einen neuen Stoff gestellt. Es galt, die sieghaft kernige Kampfnatur des Helden nicht nur in formalen Architekturen, sondern auch koloristisch zu charakterisieren. Beethoven fühlt das Verlangen nach stark leuchtenden, metallisch glänzenden Farben. Die bisherige Besetzung des Blechbläserchores genügt ihm nicht. Er fügt den üblichen zwei Hörnern ein drittes hinzu, nicht ohne für die Ausführung dieser Neuerung der Partitur einen besonderen praktischen Hinweis beizugeben. Aber ihm genügt nicht die rein numerische Vermehrung. Er will nicht nur kräftigere Tuttifarben: die Blechbläser sollen bei den ihm vorschwebenden Steigerungen den Hauptgedanken selbst zu majestätischer Geltung bringen. Nicht nur durch Unterstützung der wichtigsten melodischen und rhythmischen Akzente, sondern durch Aussprache des vollen Themas. So prägt Beethoven für seine Heldensymphonie einen Grundgedanken, der von vornherein darauf angelegt ist, durch die eherne Stimme der Blechbläser ausgesprochen zu werden. Er prägt ihn nicht einmal selbst, er findet ihn in Mozarts Ouverture zu „Bastien und Bastienne“ und überträgt ihn nur aus dem heiteren G-dur in die männlich frische Es-dur-Tonart.

So wandelt sich durch die Symbolik der Beethovenschen Farbe ein Gedanke, den Mozart zur Einleitung eines Schäferspieles benutzt, zum Heldenthema. Der Blechchor, als Repräsentant höchster Machtfülle, wird nicht nur im Hinblick auf den heroischen Charakter des Stoffes vermehrt, die Rücksicht auf seine Leistungsfähigkeit wirkt

sogar auf die Formulierung des Themas ein und dieses gelangt erst durch das Bläserkolorit zur vollen Bedeutung.

Nicht sofort erscheint das Thema mit voller Klarlegung seines heldischen Charakters. Nach den zwei wuchtigen Akkordschlägen, in die Beethoven die Einleitung zusammenpreßt, wirkt die Themaintonation der Violoncelli fast nur wie eine zaghafte Vorahnung, ein vorausgeworfenes Schattenbild der wirklichen Heldenerscheinung. Es ist gleichsam ein Prolog, der die beiden Gegensätze der Heldennatur kennzeichnet und damit einen kurzen, doch aufschlußreichen Überblick über den Inhalt des ganzen Satzes gibt. Auf den mit männlicher Festigkeit schreitenden Anfang folgt ein überraschender Stimmungsumschlag im Nachsatz. Das Ausweichen der Violoncelli nach d-cis, die schwankenden Violinsynkopen, die trübe Wendung nach g-moll verkünden Gegensätze, die den tatkräftigen Elementen der Heldennatur elegische Züge beimischen. So charakterisiert Beethoven seinen Helden. In ihm selbst liegt der Keim des Konfliktes. Vorwärtsdrängende Tatkraft und klagend resignierendes Besinnen stehen nebeneinander, kämpfen bis zu schneidend wehklagender Erbitterung. Es siegt die Tat. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen", hatte Beethoven kurz vorher an Wegeler geschrieben, als sein Gehörleiden den Schaffenstrieb zu lähmen drohte. Vernehmen wir hier den künstlerischen Nachklang dieses Entschlusses?

Die beiden Linien lassen sich im Aufbau des ganzen Satzes verfolgen, wie sie sich kreuzen, sich bedrängen, sich zu dramatischen Knoten schlingen. Die unbeugsame Entschlossenheit des nach Taten Drängenden gibt sich zu erkennen in den Synkopensforzati, die dem ersten Hornruf des Heldenthemas folgen und dieses in schimmernder Pracht aufleuchten lassen. Jetzt beherrscht es das Feld. Die matt klagenden Seufzer der Holzbläser formt es zu gebieterischem Ruf um, rücksichtslos drängt es vorwärts in Rhythmen, die wie Keulenschläge treffen. Und nach diesem spontanen Energieausbruch meldet das schmerzlich mahnende Element sich wieder in den getragenen, von chromatischen Linien durchzogenen Harmonien des Seitenthemas, das, fast rezitativartig, fragend verhallt und den aufstrebenden Mächten der Tat weichen muß. Es ist noch

kein Kampf in diesem Vordersatz, nur eine schärfere Ausprägung der Kontraste. Jetzt erst treffen sie ringend aufeinander in einer Durchführung, deren zu zweimaliger Katastrophe führender dramatischer Aufbau selbst von Beethoven niemals übertroffen worden ist. Wie hier die thematischen Charaktere einander gegenübergestellt werden, wie nach dem ersten, gewaltigen Zusammenprall schneidend herber Dissonanzen ein neuer elegischer e-moll-Gedanke sich entwickelt, von dem in unbeugsamer Energie auftretenden Hauptthema nach es-moll gedrängt und in einem zweiten Zusammenstoß gleichsam niedergeschlagen wird, das ist mit ebenso unerhörter Kühnheit dargestellt, wie die jetzt folgende Überleitung zur Wiederholung. Langsam ermattend versinkt der Kämpfer in traumhaftes Sinnen. Da ertönt wie ein verheißungsvoll mahnender Geisterruf das Hornmotiv und führt aus dämmerndem Brüten wieder zurück in die lebendige Welt der Tat. Selbst Wagner übersah noch die tiefsinnige Bedeutung des in das mystische Violintremolo b-as menetekelartig hineinklingenden Es-dur-Hornrufes — eine harmonische Reibung, wie Beethoven sie ähnlich in der Abschiedssonate anwendet. Auch sie beweist, wie wenig ihm der reale Klang den Forderungen der poetischen Idee gegenüber galt.

Von gedankenreicher Feinheit ist der Anfang der jetzt folgenden Wiederholung. An Stelle der schmerzlichen g-moll-Wendung des Themas tritt ein friedlich selbstbewußtes F-dur. Ohne die andrängenden synkopierten Akkorde steigt das Heldenthema majestätisch auf, um nun eine gleichsam rückschauende Betrachtung des bisherigen Entwicklungsganges folgen zu lassen. Der Faden der eigentlichen Handlung wird erst in der Coda wieder aufgenommen, die aus den Ereignissen der vorangehenden Teile die Schlußfolgerungen zieht. Der Kampf ist ausgefochten, das Heldenthema schreitet in ruhiger Größe seine Bahn. Es sind keine Hindernisse mehr, die ihm das elegische Durchführungsmotiv, jetzt nach f-moll gewendet, entgegenstellt. Es sind nur noch Erinnerungen an überwundene Widerstände. Sie lösen keine Konflikte mehr aus und weichen bald einer in erhabener Ruhe beginnenden, zu olympischem Glanz aufstrahlenden Krönung des Heldengedankens.

Wie ein aus unbekannten Tiefen emporgewachsener Koloß erscheint dieses Stück, und erst bei genauem Hinsehen lassen sich die Fäden erkennen, die es mit seiner Umgebung verknüpfen. Fast nebensächlich wirken der Originalität des Ganzen gegenüber die technischen Freiheiten, die Beethoven sich gestattet, wie die Aufnahme eines neuen Gedankens in den Durchführungsteil, gleichsam als Vertreter der vordem schon erschöpften Gruppe des zweiten Themas. Es formt sich eine neue Art orchestraler Tonsprache. In der Entfaltung des ganzen Satzes aus einem gleichsam in der Überschrift ruhenden Keim, dem organischen Zusammenhang der Themen, dem ununterbrochenen Anstieg in der inhaltlichen Entwicklung bewährt sich die beseelende Macht der poetischen Idee. Nicht nur Empfindungs-, sondern Gedankenreihen werden in grandiosem Aufbau zusammengefügt. An Stelle der bisherigen, mit neuerfundenen Überleitungsmotiven arbeitenden Verkittungs- tritt eine ausgefeilte Verzahnungstechnik. Ein Zielbewußtsein von ungeheurer Schärfe ermöglicht die in sich geschlossene Anlage des Ganzen, und eine Anschauungsgabe von ungemessener Weite des Gesichtskreises gibt den Gedanken des Musikers den geistigen Horizont des Dichters.

Mit diesem ersten Satz war der poetische Stoff, soweit er mit der Person Bonapartes zusammenhängt, erschöpft. Die Tatkraft des Helden war zum Sieg gelangt, der rastlose Wille hatte die Erfüllung seines Strebens gefunden. Der Schauplatz der Handlung wechselt und mit ihm die Person des Helden. In Beethovens Freundeskreis galt der Tod des englischen Generals Abercromby in der Schlacht bei Alexandria am 21. März 1801 als Veranlassung zum Entwurf des Trauermarsches. Bestätigt wird diese Annahme durch das Vorkommen von Skizzen zum Marsch im Frühjahr 1801, während der 1. und 3. Satz mit Bestimmtheit erst im Jahre 1803 nachweisbar sind. Diese Entstehungsdaten entsprechen der Auffassung, daß Beethoven der Eroica nicht das Bild eines einzelnen Heros zugrunde legt, sondern seine Vorstellungen vom menschlichen Heldentum auf Grund mehrerer, persönlich voneinander verschiedener Helden-

Inkarnationen darstellt. Wie wäre es sonst zu erklären, daß derselbe Held, der im I. Satz als Sieger das Feld behauptet, im Adagio plötzlich als Gefallener erscheint? Zwischen beiden Sätzen bestehen keine programmatischen Bindungen im Sinn einer Heldenbiographie. Allegro und Trauermarsch sind vielmehr als inhaltlich unabhängig voneinander, nur durch das Thema vom Heldentum überhaupt miteinander verwandt anzusehen.

Für die symphonische Literatur bedeutet die Aufnahme der Marcia funebre eine interessante Neuerung, innerhalb der Sonatenform hatte Beethoven bereits dem Adagio von op. 26 den gleichen Charakter verliehen. Doch welch ein Unterschied klafft zwischen diesen beiden aus gleicher poetischer Vorstellung geschaffenen Stücken. Jener as-moll-Satz ist ein richtiger Marsch, das Abbild eines in düster majestätischer Bewegung schreitenden Trauerzuges, mit schaurigen Trommelwirbeln und hallenden Fanfaren. Ein packendes Gemälde entrollt sich in der Sonate — eine Dichtung, aus der Anschauung eines solchen Gemäldes erwachsen, gibt die Symphonie. Kein Lebensbild, aus der Perspektive der Totenbahre gesehen, wie Wagner es in der „Götterdämmerung" geschaffen hat. Beethoven gibt die Empfindungen eines Zuschauenden, der den aus der Ferne kommenden Zug vorüberziehen läßt, bis dieser den Blicken wieder entschwindet. Leise kündet sich sein Nahen an. Ein ergreifend schlichtes Marschthema, in feierlich schleppende Rhythmen gekleidet, wird von einer tröstenden Es-dur-Melodie unterbrochen, um dann mit eherner Unerbittlichkeit weiterzuschreiten. In der Erinnerung steigt das Bild des Dahingeschiedenen auf: ein Thema, aus den emporschreitenden Intervallen des C-dur-Dreiklanges gebildet, erschimmert zuerst in der zarten Farbe des Oboetones, um allmählich bis zum Glanz überirdischer Verklärung aufzuleuchten. Die Wolken teilen sich — doch geblendet sinken die Blicke wieder zur Erde. Mahnend rufen die Trauerrhythmen zurück in die Wirklichkeit. Die tröstende Es-dur-Melodie wandelt sich durch Gegenbewegung zum Thema schmerzvoll hallender Klagen, die sich in einem energischen Fugato zusammenballen und das wiederkehrende Marschthema mit schluchzenden Akzenten begleiten. Eine neue,

aus dem C-dur-Thema gewonnene Melodie von wunderbar begütigendem Zauber scheint die Überwindung aller Schrecken des Todes anzudeuten. Leiser klingen die Klagen, in der Ferne verhallen die Marschrhythmen. Nur noch abgebrochene, stockende Phrasen dringen an das Ohr des einsam Zurückgebliebenen. Noch ein schmerzlicher Seufzerhauch — dann unlösbares Schweigen. Die Melodie eines großen Menschenlebens ist verklungen. Die Erde ist leer.

Neben der Plastik der Themen, der tiefen Kunst musikalischer Gedankenführung, dem breiten schöpferischen Atemzug, der diese Dichtung bis zum Verklingen des letzten Tones durchweht, kommt als besonderes Merkmal der hier erreichten neuen Entwicklungsstufe wieder die Behandlung des Kolorits in Betracht. Die Gegenüberstellung des Streicher- und Bläserchors ist selten in so tiefsinniger Weise angewendet worden wie in den Abschnitten, wo das Marschthema den Bläsern, den Streichern die in schmerzlichen Akzenten wogende Begleitung anheimfällt. Auch die Verklärungs-Vision im Maggiore, sowie die Aufnahme der Es-dur-Melodie durch die Bläser zur marschartigen Begleitung der Streicher zeugt von dichterischer Kühnheit der Klangphantasie. Am auffallendsten ist wohl die Schleiffigur der Kontrabässe, deren Wirkung nicht zum mindesten das schaurig dumpfe Kolorit des Marsches bestimmt. So steht dieser Satz der poetischen Intention wie der musikalischen Gestaltung nach als entsprechendes Gegenstück neben dem ersten — eine Reaktion der Empfindung auf die starke geistige Spannung des Allegros.

Dieser Darstellung des lebenden und toten Helden noch zwei symphonische Ergänzungssätze anzufügen, war selbst für den Dichter Beethoven eine nicht leicht lösbare Aufgabe. Zumal beim Entwurf des Menuettes mußte es Schwierigkeiten bereiten, die ursprüngliche Natur dieser Form der poetischen Bedeutung der Vordersätze entsprechend zu veredeln. Diese Natur weist zurück in die Gebiete der alten Tanzsuite. Die den Wienern und Mannheimern zuzuschreibende Aufnahme des Menuettes in die Symphonie war im Grunde nichts anderes als ein Kompromiß zwischen

Suiten- und Symphoniemusik, hervorgerufen durch die volkstümliche Tendenz in der Kunst der süddeutschen Symphoniker. Innerhalb der Symphonie wuchs sich der Menuett zur künstlerischen Ergänzung des 1. Satzes aus, dessen lebhafte Grundzüge er in vereinfachter Form wieder zur Geltung brachte und so eine befreiende Überleitung aus der Stimmungssphäre des langsamen Satzes in die des Finales schuf. Diese innere Korrespondenz zwischen dem 1. und 3. Satz läßt sich in der Mehrzahl der vor-Beethovenschen und in fast allen Symphonien Beethovens selbst beobachten. Mit dem sich steigernden Gehalt der Vordersätze mußte sich bei Beethoven rückwirkend auch die Vertiefung der Menuettform als notwendig ergeben — eine Vertiefung, die er durch Befreiung von der Tanzschablone und durch Hineinziehung phantastischer Stimmungselemente zu erzielen strebte. Der Menuett der Ersten Symphonie war der verheißungsvollste Schritt auf diesem Weg, während der Menuett der Zweiten Symphonie zwar in der beschwingten Rhythmik die eingeschlagene Richtung innehält, inhaltlich aber auf ältere Muster zurückweist. Nun kam der Menuett der Dritten, der in seiner ursprünglichen Fassung fast noch konventioneller zu werden drohte als der der zweiten. Bald aber lockern sich die rhythmischen Fesseln — es entwickelt sich ein in Streicherakkorden huschendes Motiv, das sich allmählich zu einem in rastloser Geschäftigkeit eilenden Thema verdichtet. Phantomhafte Klänge, die in gespenstigem Wirbel steigen und fallen, wechseln jäh mit breiten harmonischen Flächen voll derber Akzente. Ein Trio folgt, dessen fröhliche Hörnerfanfaren anfangs heitere Jagdfreuden zu verkünden scheinen, bis heranschwebende schwermütige Streicherharmonien die Stimmung umdüstern und die Schemen des Hauptsatzes wieder ihr geheimnisvolles Spiel anheben, mit einer wilderregten Coda endigend.

Man brauchte kaum die thematischen Anklänge an den ersten Satz zu bemerken, man brauchte auch nicht zu wissen, daß dieses Stück fast gleichzeitig mit dem 1. Satz als letztes der Symphonie entstand, um zu erkennen, daß hier dieselben Kräfte unbändigen Tatendranges am Werke sind, wie dort — nur aus dem klaren Tages-

licht übertragen in ein von gespenstigen Phantasmen belebtes Halbdunkel. Ein Fehlgriff aber war es, diesen Satz nach dem Trauermarsch einzuschalten und so die aufsteigende Linie des ganzen Werkes zu unterbrechen. Beethoven hat später in zwei ähnlichen Fällen gezeigt, wie dieser Rückschlag sich vermeiden ließ. In der Neunten Symphonie wie in der B-dur-Sonate op. 106 gibt er den Scherzi, deren Verhältnis zum Hauptsatz in beiden Fällen analog dem der entsprechenden Eroicasätze ist, die zweite Stelle, um dann erst das Adagio anzuschließen. Und so vermessen es erscheinen mag, Beethoven korrigieren zu wollen — erst wenn wir uns entschließen könnten, das Eroica-Scherzo vor dem Trauermarsch spielen zu lassen, würde es die ihm gebührende Stellung einnehmen, die Beethoven ihm zur Zeit der Eroica-Komposition noch nicht zuzuweisen wagte. Für ihn war es genug des Neuen, das er den Zeitgenossen bot. Für uns, die wir an einer solchen Satzordnung aus formellen Gründen nicht den geringsten Anstoß nehmen können, würde das Scherzo vor dem Marsch als organische Steigerung des 1. Satzes wirken, während es jetzt bestenfalls als originelles Intermezzo erscheint.

Die innere Linie des Werkes führt vom Trauermarsch direkt zum Finale. Über die Bedeutung dieses viel umstrittenen und oft unterschätzten Satzes hat Beethoven selbst einen Hinweis gegeben, der allerdings bis jetzt unbeachtet geblieben ist. Dieser Hinweis besteht nicht in einer Überschrift oder einer sonstigen Bemerkung. Er liegt im Thema selbst, aus dem Beethoven den Variationszyklus entwickelt. Dieses Thema ist einer jener Gedanken, die Beethoven jahrelang verfolgen und von ihm in den verschiedensten Fassungen verarbeitet werden, bis die Gestalt gefunden ist, die den Vorstellungen des Tondichters erschöpfenden Ausdruck gibt. Nicht weniger als dreimal findet sich das Thema vor der Benutzung in der Eroica. Zuerst im Finale der Prometheus-Musik, dann in einer Sammlung von Kontretänzen für Klavier und noch später als Thema der Klaviervariationen op. 35. Von diesen drei Bearbeitungen ist die in der Tanzsammlung enthaltene die unbedeutendste. Man kann annehmen, daß Beethoven die Tänze als Gelegenheitsarbeiten schrieb

und die Melodie skrupellos mit übernahm, weil sie seinem Zweck gerade entsprach. Auf erheblich höherer Stufe stehen die Klaviervariationen op. 35. Ihrer Anlage und Durchführung nach geben sie sich als unmittelbare Vorstudie zu den Orchestervariationen des Eroica-Finales zu erkennen — eine Vorstudie, bei der allerdings die Virtuosität des Spielers als mitbestimmender Faktor starken Einfluß übt. Empfangen wir hier bereits eine Vorahnung von dem tieferen Sinn, den Beethoven dieser Eingebung beilegte, so gibt doch erst die ursprüngliche Fassung des Themas den Schlüssel zur Erkenntnis ihrer Bedeutung.

Die Prometheus-Partitur, der das Thema entstammt, bietet noch so manches Rätsel, zumal da das Textbuch verloren gegangen ist und über den Gang der Handlung außer einigen spärlichen Notizen Beethovens nur ein allgemein gefaßter Übersichtsplan sich erhalten hat. Gestattet dieser auch keinen sicheren Rückschluß auf die Bedeutung der einzelnen Musikstücke, so erklärt er doch die dem Ganzen zugrundeliegende Idee. Prometheus wird, nach den Angaben des offiziellen Theaterzettels, aufgefaßt „als ein erhabener Geist, der die Menschen seiner Zeit in einem Zustand von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Kunst verfeinerte und ihnen Sitten beibrachte. Von diesem Grundsatze ausgegangen stellen sich in gegenwärtigem Ballett zwei belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden". Der 2. Akt spielt auf dem Parnaß und gipfelt in einer Apotheose des Prometheus, der die von ihm geschaffenen Menschen von Apollo und den Musen unterrichten läßt und ihnen so die Segnungen der Kultur erschließt. Ein Ausgang ähnlicher Art konnte Beethoven wohl in den Sinn kommen, als er nach einem geeigneten poetischen Stoff für das Eroica-Finale suchte. Schwebte ihm doch in diesem Werk keineswegs die Verherrlichung eines Helden, sondern menschlichen Heldentums überhaupt vor. Aus verschiedenen heroischen Erscheinungen hatte er sich die Idealfigur des großen Menschen geschaffen, der all die Tugenden und Kräfte in sich vereinte, die in Wirklichkeit auf mehrere Persönlichkeiten verteilt waren. Die aus der Erscheinung Napoleons

gewonnenen Anregungen waren bereits mit dem I. Satz erschöpft. Schon beim Trauermarsch wechselte Beethoven mit der Person des Helden. Es lag kein Grund vor, eine solche Vertauschung nicht zum zweitenmal vorzunehmen und im Finale den Helden als Befreier und Kulturspender, symbolisiert durch die Erscheinung des Prometheus, zu verherrlichen.

Mit der Aufnahme dieser Idee aber war für Beethoven die natürliche Veranlassung gegeben, auf eine frühere Behandlung des nämlichen Stoffes zurückzugreifen, die damals, teils der enggezogenen Grenzen einer Balletthandlung wegen, teils weil Beethoven selbst die Tragweite des poetischen Vorwurfes noch nicht erkannt hatte, nicht zur erschöpfenden Behandlung gekommen war. Mit ganz anderen Kräften, gehoben durch die Gesamtidee der heroischen Symphonie, trat er jetzt seiner Aufgabe gegenüber. Hatte er schon in den Klaviervariationen den Grundgedanken aus der niedrigen Region des allegorischen Tanzspiels zur freien Instrumentaldichtung erhoben, so ermöglichten ihm jetzt die orchestralen Farben eine nochmalige Steigerung und gaben ihm die Mittel zur Darstellung großen, weltbewegenden Heroentums. So gelang es ihm, unter Anwendung all der verschlungenen Satzkünste, die ihm reichstes Wissen und Können darbieten, ein Finale zu schaffen, das, mag es den beiden vorangehenden Hauptsätzen an Gedankenschwere und Empfindungstiefe nicht gleich sein, durch seinen hymnischen Schwung doch die abschließende Krönung des Ganzen bildet.

Beethoven benutzt also ein Thema, das in seiner Phantasie nachweislich mit der Vorstellung heroischer Kulturtaten verbunden ist. Doch der Zusammenhang beschränkt sich nicht auf das Thema allein. Bereits die Einleitung des Finales spinnt die Beziehungen weiter. Der stürmische, scheinbar unerklärliche Unisonolauf mit den in gebieterischer Erwartung abschließenden Akkorden gibt das Bild des von Gebirgshöhen herniedereilenden Prometheus, der seine selbstgeschaffenen Menschenstatuen mit dem geraubten himmlischen Feuer berührt. Die sinnfällige Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle der Ballett-Partitur schließt jeden Zweifel aus über die Bedeutung dieses Vorspiels. Die lebendige Anschaulichkeit

dieses Vorganges wird noch gesteigert durch den überraschenden Einsatz in der fremden g-moll-Tonart, die das Herabstürzen des Titanen aus fernen Regionen andeutet. Der Prometheische Befehl wird erfüllt: die neue Lebenskraft regt sich in der ersten Statue. Ein einfaches, zwischen Tonika und Dominante tappendes Thema erscheint — es ist der primitive Keim des Satzes, gleichsam die einfachste Urform alles Lebens. Die zweite Figur bewegt sich ebenfalls, die unbeholfenen Bewegungen der ersten nachahmend. Allmählich regen sich belebende Kräfte. Das Thema gewinnt plastische Form und, indem es immer selbständiger, bewußter vor uns hintritt als Symbol des nach Gestaltung drängenden Lebenswillens, gewinnt es plötzlich eine neue Physiognomie: die Melodie, die im Ballettfinale die Erhebung des Menschen zum vernunftbegabten Wesen ankündigt, erklingt in den Holzbläsern, ruhend auf dem festschreitenden Baßthema, umspielt von Violinarabesken. Es ist ein richtiger Schöpfungsakt, dem wir beiwohnen, und der sich immer reicher, bedeutungsvoller darstellt. Metamorphosen von unendlicher Mannigfaltigkeit durchwandelt der schöpferische Wille. Es kann hier nicht darauf ankommen, jede dieser Veränderungen einzeln auszudeuten. Soll doch kein kleinlicher programmatischer Leitfaden durch den Satz gegeben, sondern nur die dichterische Grundidee des Finales klargestellt werden. Ein ins Unendliche der Erscheinungen sich steigerndes Leben breitet sich aus, bis, hinweg über alle Regungen irdischer Art, der Geist seinen letzten großen Aufstieg nimmt: gebetsartig beginnend und dann zu einem Triumphgesang anschwellend, der das ganze Weltall zu durchströmen scheint. Nach diesem ekstatischen Aufschwung sinken in leiser Ermattung die Kräfte, bis derselbe Prometheische Befehl, der dieses ganze Leben hervorzauberte, sie wieder aufruft und in freudigem Bewußtsein des Gewonnenen das Werk enthusiastisch ausklingen läßt.

Hier also hätten wir die eigentliche Prometheus-Dichtung Beethovens, zu der er zweimal, im Ballett und in den Klaviervariationen, angesetzt hatte, um ihr im Symphoniefinale ihre endgültige Form zu geben.

Es mag gewagt erscheinen, dieses Stück in unmittelbare Ver-

bindung mit dem Prometheusstoff zu bringen. Aber hat Beethoven nicht selbst durch die thematische Bezugnahme einen direkten Hinweis gegeben? Ist der Gedanke an sich etwa so originell und bedeutungsvoll, daß Beethovens Vorliebe für ihn aus rein musikalischen Gründen allein sich rechtfertigen läßt? Hätte Beethoven nicht ohne irgendwelche Schwierigkeiten ein anderes Thema erfinden können, wenn ihm nicht gerade an diesem aus besonderen Ursachen gelegen gewesen wäre? Setzte er sich nicht durch die auffällige Benutzung eines bekannten Themas dem Tadel solcher Zeitgenossen aus, denen die tiefere Bedeutung des Zitates verborgen blieb? Daß eine Bequemlichkeit Beethovens vorlag, ist um so weniger wahrscheinlich, als er gerade der Eroica besondere Bedeutung beimaß und den Wert dieses Werkes sicher nicht durch eine unmotivierte Gedankenentlehnung herabgesetzt hätte. Und wie wäre die für ein Finale ungewohnte Wahl der Variationenform zu erklären, wenn anders wir nicht gerade diese Form als tiefsinnigste musikalische Einkleidung der Entwicklungsidee erkennen? Die Form wird hier ebenso zum Symbol der Idee wie die Farbe. Denn auch dieses Thema ist dem Charakter der Hörner aufs innigste angepaßt und erhält erst durch ihre Klangfarbe eine letzte Steigerung. Nicht weniger als drei Vorbilder der Eroica wären demnach zu erkennen: Napoleon, Abercromby, Prometheus. Ihr Persönliches im engeren Sinn bleibt Beethoven gleichgültig. Nur das Typische, Ewige ihrer Erscheinungen: Willenskraft, Todesmajestät, Schöpfermacht faßt er zusammen und formt daraus sein Gedicht auf all das Große, Heldenhafte, das menschlichen Erscheinungen überhaupt eigen sein kann.

Es war ein gewaltiger, fast übergewaltiger Wurf, den Beethoven mit der Eroica getan hatte. Selbst einem Genius wie dem seinigen konnte ein solches Hohelied freien, tätigen Menschentums nicht sofort wieder gelingen. Eine fast dreijährige Pause vergeht bis zum Abschluß des nächsten Werkes. Verschiedene Symphoniepläne tauchen während dieser Zeit in den Skizzen auf. Zur Reife kommt jedoch zunächst der Entwurf, der sich dem Charakter nach am weitesten von der Dritten entfernt. Es entsteht als

Gegenbild der Eroica eine Symphonie in der heiter frischen B-dur-Tonart, ein Stück, dessen Gedankenkreis dem der D-dur-Symphonie erheblich näher kommt als dem der Es-dur-Symphonie. In der Tat sind die Ähnlichkeiten der Zweiten und der Vierten nicht nur hinsichtlich des geistigen Umkreises ihrer Ideen, sondern auch in manchen Besonderheiten der Form auffallend. Und doch trennt eine tiefe Kluft die beiden wesensverwandten Werke. Um zu erkennen, was der Musiker Beethoven durch den Dichter gewonnen hatte, wie anders er jetzt, von den Höhen der Eroica herab, seine alte Welt anschaute, gibt es keinen überzeugenderen Beweis als den vergleichenden Hinblick auf seine Zweite und Vierte Symphonie. Der Durchgang durch die Eroica brachte Beethoven mehr als die Schöpfung des einen Werkes. Er brachte ihm das volle Bewußtsein seiner eigenen persönlichen Größe, er öffnete ihm den Blick auf das ganze, einzig ihm erschlossene Gebiet dichterischen Schaffens. Eine tiefe Wandlung vollzieht sich in Beethoven. Wendet er sich jetzt leichterwiegenden Stoffen zu, so geschieht es mit dem Bewußtsein überlegener Dichterwürde, die allem, was sie berührt, den Stempel großzügiger Beherrschung der Materie, spielender Leichtigkeit der Gestaltung aufprägt.

In dieser unbedingten Selbstsicherheit lag nicht nur der Gewinn, sondern sogar ein Fortschritt über die Eroica hinaus. So imponierend dieses aus drei Riesenquadern emporgetürmte Werk vor uns steht — wir können uns nicht darüber täuschen, daß ihm als Totalerscheinung jene Einheitlichkeit fehlt, die sich nur aus einer gemeinsamen Grundlage aller Teile ergeben kann. Die Aufgabe war zu neuartig, als daß ihre Lösung in jeder Beziehung gleichmäßig gelingen konnte. Es gibt unter Beethovens Symphonien nur noch eine, der man das Ringen mit Gestaltungsproblemen in gleichem Maß anmerkt: die Neunte. Bis zu ihr hinauf zehrt Beethoven von dem Gewinn an künstlerischer Einsicht, den ihm die Eroica gebracht hat. In dem Werk selbst mußte er sich diese Einsicht erkämpfen. Nun galt es, innerlich Distanz zu gewinnen zu dem erreichten Standpunkt. Diese souveräne Beherrschung der neu gewonnenen Mittel konnte ihm ein weniger problemhaltiger Stoff eher

gewähren, als ein wieder in unerkannte Tiefen und Höhen strebender. So legt Beethoven die bereits bis zum zweiten Satz gediehenen Vorarbeiten zur c-moll-Symphonie beiseite und greift auf ältere Skizzen zurück, die mutmaßlich noch der Eroicazeit entstammen. Und so entsteht nach der Eroica-Trilogie die schwärmerisch heitere B-dur-Phantasie.

Eine ähnlich wie in der Zweiten Symphonie in der Stimmung unentschiedene Einleitung empfängt uns. Doch welch ein Unterschied zeigt sich schon in der Anlage der Introduktion. In dem älteren Werk herrscht eine ziellos phantastische Aneinanderreihung verschiedenartiger Gedanken. Hier dagegen ergibt sich die schwankende Unentschiedenheit der Stimmung aus dem poetischen Plan des Werkes. Nebelschleier umhüllen das Gebiet, dem der Tondichter sich nähert. Unter einem geisterhaft hallenden Bläserunisono schleicht in düsterem es-moll ein schwermütig sinnendes Streicherthema. In zaghaft tappenden Schritten versuchen die Violinen einen Weg zu finden durch die geheimnisvolle Dämmerung. Umsonst. Wie ein bannender Zauberspruch ertönt zum zweitenmal der rätselhafte Anfang und verfolgt das scheinbar planlos in seltsamen Modulationsgängen irrende Violinmotiv, wo auch immer es einen Ausweg zu finden vermeint. Auf dem A-dur-Dreiklang macht die Bewegung Halt. Es ruht der gespenstige Zauber, es ruhen die Violinen von vergeblichen Mühen. Da bricht ein Lichtschimmer durch das Dunkel. Aufatmend streben die Violinen ihm zu. Ein blendend kräftiger F-dur-Akkord des vollen Orchesters verkündet die nahende Rettung. Der Bann ist gelöst. Jubelnd stürmen die Befreiten hervor, in immer hastiger drängenden Akkorden ihrer Freude Ausdruck gebend, bis die Violinen, von lebhaft pulsierenden Harmonien der übrigen Streicher begleitet, den Hauptgedanken frohgeschäftiger Tätigkeit aussprechen.

Die versonnene Romantik dieser Einleitung bleibt indessen nicht nach alter Art nur spannende Vorbereitung. Die ihr zugrunde liegenden nachdenklichen Stimmungselemente teilen sich dem Allegro mit und wirken dort als zurückhaltende Kräfte gegenüber der

Lebhaftigkeit des Violinthemas. Diese Gegensätze freudig erregter Tätigkeit und sinnend zaudernder Zurückhaltung kommen bereits in den beiden Teilen des Hauptthemas selbst: dem hüpfenden Violinmotiv und dem abwärts gleitenden Bläsernachsatz mit seinem sinnenden Abschlußhalt zum Ausdruck. Wie das Eroicathema trägt auch der Hauptgedanke dieser Symphonie seine Entwicklungskeime in sich selbst, und wie in dem vorangehenden Werk entfaltet sich auch hier aus dieser dualistischen Themafassung der Aufbau des Satzes. Freilich sind die Kontraste an sich nicht bedeutend genug, um eine straff fortschreitende, dramatische Durchführung zu rechtfertigen. So dient die Gruppe der Seitenthemen mehr zur Ausbreitung und Festigung der friedlich heiteren Grundstimmung des Werkes, als zur schärferen Ausarbeitung der kontrastierenden Charaktere. Mit seinen das es-moll-Thema der Einleitung humorvoll parodierenden Bläserdialogen und kanonischen Zwiegesängen unterbricht der Seitensatz den Fortgang der eigentlichen Handlung. Ein in anmutigen Farben gehaltenes Idyll breitet sich aus, während die streitbareren Elemente des Stückes vom Schauplatz verschwinden. Doch sie erscheinen wieder — die Durchführung ist der Ort ihres dramatischen Spiels. Fast droht dieses zum Ernst zu werden. Es erklingen die gebieterischen Bläserhalte der Einleitung. Eine neue Melodie mit dem Ausdruck leiser Klage löst das bewegliche Violinthema ab. Der lastende Zauberbann scheint immer stärkeren Einfluß zu gewinnen und die lebensfrohen Kräfte zu unterdrücken. Eine geheimnisvolle Fis-dur-Wendung führt weit hinweg aus der frischen B-dur-Sphäre. Schüchtern nur regen sich noch Erinnerungen an den Hauptgedanken und verschwinden dann in dem zur Tiefe gleitenden Nachsatz. Auch die überraschende B-dur-Wendung scheint keine Befreiung zu bringen. Auf einem mystischen Paukenwirbel endet in lähmend dumpfem Hindämmern das Spiel der Motive. Zaghaft versuchen einzelne Streichinstrumente den Weg zurückzufinden — bis sie plötzlich, zu gemeinsamem Ansturm vereint, mit elementar ausbrechender Willenskraft sich aufraffen und nun, nach jubelndem B-dur-Fortissimo, das frohe Spiel von neuem beginnen. Einmal nur noch taucht in der Coda der retardierende Nachsatz-

gedanke mahnend auf, doch schnell wird er hineingezogen in die freudigen B-dur-Klänge, die den Satz mit spontanem Jubel beschließen.

Schon dieser Satz läßt einen Einschlag romantischen Empfindens erkennen, wie er bisher nur andeutungsweise in der D-dur-Symphonie zutage getreten war. Das Adagio nimmt diese Spuren auf und zeigt ein so neuartiges Bild von dem Schwärmer Beethoven, daß mehrfach Versuche gemacht worden sind, diesem Stück einen besonderen persönlichen Hintergrund zu geben. Namentlich ist es die geheimnisvolle Geschichte der „unsterblichen Geliebten", die häufig als poetische Quelle dieses intimsten aller Beethovenschen Symphonie-Adagios angesehen wird. Lassen wir alle ins einzelne gehenden Deutungsversuche aus dem Spiel: als einen Ausklang ähnlich hochgespannter Empfindungen, wie sie der Liebesbrief spiegelt, darf dieses Adagio wohl betrachtet werden — mag nun die Veranlassung die „unsterbliche" oder eine andere Geliebte gewesen sein. Ein tiefer, heimlicher Glücksrausch findet hier innigsten Ausklang. Selbst die einmal drohend hervorbrechenden Mollklänge können diesen Gesang nicht stören, in dem die klare Schönheit Mozartscher Anschauungsgabe sich mit der Sehnsuchtsweite Beethovenscher Empfindung vermählt.

Die Anlage des Satzes zeigt manche Ähnlichkeiten mit dem Adagio der D-dur-Symphonie. Hier wie dort ertönt das liedartige Thema zuerst in den zart vibrierenden Klängen des Streichquartettes (ohne Kontrabässe) und wird dann den Holzbläsern zugeteilt. Hier wie dort ist der Aufbau des Satzes nach Haydnschem Vorbild in freier Variationenform gehalten. Im übrigen zeigt die Auswahl und Anordnung der Gedanken in dem späteren Stück eine erheblich schärfere Konzentrationsgabe als im A-dur-Larghetto. Während in diesem die Gruppe der Nebenthemen sich fast allzu üppig entfaltet und dadurch die Bedeutung des Hauptgedankens zeitweise schmälert, bleibt im Adagio der B-dur-Symphonie das erste Thema stets Leitfaden der Entwicklung. Das in frohem Selbstbewußtsein schreitende Quartenmotiv der Einleitung ordnet sich als charak-

teristischer Begleitrhythmus der Hauptmelodie unter. Das seelenvoll singende Nebenthema der Klarinette erlangt nur vermittelnde Bedeutung, und die einschneidende Mollwendung des Themas tritt als innerer Wendepunkt des Satzes weit bedeutsamer hervor, als die entsprechende Stelle des älteren Stückes. Es sind dieselben dem Dichter Beethoven zu dankenden Fortschritte in der musikalischen Faktur wie im ersten Satz: die strenge Einheitlichkeit des Entwurfes, die individuelle Charakteristik der Themen, die trotz des Ideenreichtums überaus sorgsame Ökonomie des Aufbaues. Nehmen wir dazu die bis in die zartesten Schattierungen fein abgetönte klangliche Einkleidung: die sinnvolle Gegenüberstellung der Streicher- und Bläsergruppen, die poetischen Soli der Bläser und Pauken, dies alles getaucht in die beseeligende Stimmung stillen, tiefen Glückes — so erkennen wir in diesem Adagio eines der vollendetsten Instrumentalgedichte, die uns der Lyriker Beethoven geschenkt hat.

Der Überschrift nach ist der 3. Satz ein Menuett. Freilich — nur der Überschrift nach. Denn wenn dieses Stück auch kein Scherzo nach dem Vorbild des entsprechenden Eroicasatzes ist, so kann es noch viel weniger als Menuett alter Manier bezeichnet werden. Der jähe Wechsel der Kontraste, die Raschlebigkeit und gesteigerte Intensität der Empfindungen, der leise Einschlag dämonisch phantastischen Wesens sprechen für ein unbedingt Beethovensches Gebilde, das, äußerlich zwischen Menuett und Scherzo stehend, die wichtigsten Merkmale der neuen Form in sich aufgenommen hat. Der Zusammenhang mit dem ersten Satz prägt sich sofort aus. Ein doppelköpfiges Thema steigt auf: halb spontan ausbrechender Übermut, halb geheimnisvoll phantastisches Schattengebilde. Der kurze Nachsatz mit seinen schwebenden verminderten Septimenakkorden, in denen Holzbläser und Streicher wechselnd auf und nieder steigen, scheint vorauszudeuten auf die Fünfte Symphonie. In der Vierten freilich sind die phantastischen Elemente nicht die vorherrschenden. Sie dienen nur zur Belebung, und aus ihrem Widerstreit mit den sprühend kräftigen Motiven des Vordersatzes ergibt sich, ähnlich wie beim 1. Satz, die Entwicklung des Stückes. Zum ersten-

mal zeigt sich hier der dualistische Charakter der Beethovenschen Thematik im Scherzo. Das dramatische Prinzip wird in die denkbar kürzeste Formel gebannt, die thematischen Charaktere umspielen und umschlingen sich ohne eigentlichen Kampf. Sie spiegeln den Verlauf des 1. Satzes ohne die ausführlichen logischen Begründungen der groß angelegten Sonatenform, gleichsam von der Schwere der realen Erscheinung befreit, im lebhaften Schattenspiel.

Erst das Trio zeigt ruhigere Konturen. Eine schmucklose, aus kurzen, viertaktigen Perioden gebaute Liedmelodie ertönt. An Stelle des anfänglich unterbrechenden Scherzandomotivs der Violinen tritt später eine in sonorer Gleichmäßigkeit rollende Begleitfigur. In immer höher flutenden Klangwellen hebt das Lied sich zum schwärmerisch brausenden Gesang, bis es, auf dem Höhepunkt seiner Leuchtkraft angelangt, schnell wieder erlischt und den nachdrängenden Scherzomotiven weicht.

Das Finale läßt am wenigsten von dem Wechselspiel zwischen Licht und Schatten, den charakteristischen Merkmalen der vorangehenden Teile erkennen. Von heiterer Wirklichkeitsfreude erfüllt, weist es am deutlichsten auf das Vorbild des ganzen Werkes: Haydns Londoner B-dur-Symphonie, hin. Ein mit koboldartiger Geschäftigkeit durch die verschiedenen Gruppen der Streicher eilendes Sechzehntelthema gibt den Grundton des ganzen Satzes an. Sorgloser Scherz treibt sein munteres Wesen. Graziöse Nebenthemen tänzeln schnell vorüber. Das witzige Instrumentalaperçu, die bald schalkhafte, bald groteske Anekdote überwiegt. Auch die Adagioparodie des Hauptgedankens fehlt nicht — wie sie ähnlich im Rondo der G-dur-Sonate op. 31 vorkommt. Kurz, es ist der „fröhliche Beschluß" der alten Symphonie, gehoben zwar durch die Schwungkraft und Drastik der Beethovenschen Tonsprache, im Charakter jedoch durchaus dem Herkommen entsprechend.

Aus dem Ganzen herausgelöst und für sich betrachtet wäre dieser Satz in seiner harmlosen Lustigkeit nichts weiter als eine etwas leicht gewogene Probe originellen Humors. Tiefere Bedeutung gewinnt er erst durch seine Stellung innerhalb des symphonischen

Organismus, dem er angehört. Ein Blick über den bisherigen Verlauf des Werkes zeigt einen Untergrund versonnenen Ernstes, brütender Melancholie, träumerischer Schwermut. Heiter spielende Gedanken, Triebe zu froher Tätigkeit, lebensfreudige Regungen lösen sich aus diesem Dunkel. Sie dringen empor ans Tageslicht, ihr Ringen mit den niederziehenden, umwölkenden Mächten spiegelt sich im 1. und klingt nach im 3. Satz. Im Adagio durchdringen sich die Gegensätze, die Melancholie erklärt sich zur freudig beseelten Schwärmerei. Hier kommen die romantisch lyrischen Elemente zum vollen Ausklang. Im Finale triumphieren die heiter tätigen Kräfte. Der Humor bringt die Befreiung, nicht durch Vernichtung, sondern durch Beschwichtigung des Gegners. Ein übermütiger Vergessenheitsrausch umfängt uns, beklemmende Mahnungen werden verlacht und verklingen im Strudel atemraubender Heiterkeit. So betrachtet erscheint das Finale erst im rechten Licht. In ihm lebt ein Humor, der über verdeckte Abgründe tanzt. Zweifellos: diese Entwicklung mit der leichtsinnig lachenden Schlußwendung war ein Ausweg. Ein glänzend gelungener zwar, denn in so geschlossenem Gedankenaufbau hatte Beethoven noch keine Symphonie entworfen und ausgeführt. Aber diese meisterhafte Arbeit konnte ihm vorerst nur gelingen, indem er von vornherein das angeschlagene Thema einschränkte, es nicht auf seine Tiefe hin prüfte. Er gibt keine Lösung der schwerwiegenden Fragen, die in der ersten Einleitung andeutungsweise gestreift werden. Diese dunklen Gedanken schlummern weiter. Sie sind für jetzt beruhigt. Doch sie werden sich in nicht allzu ferner Zeit wieder regen und sich um so gewaltiger emporrecken, je übermütiger jetzt der Frohsinn tobt.

Die Anfänge der c-moll-Symphonie tauchten bereits unmittelbar nach der Eroicazeit auf. Ihre Zurückstellung zugunsten der Weiterarbeit an der Vierten Symphonie läßt darauf schließen, daß Beethoven sich über den Plan des Ganzen noch nicht im klaren war. Eine erhaltene Skizze zum Finale deutet auf einen $^6/_8$ Schlußsatz in c-moll, der erste Entwurf zum langsamen Satz zeigt ein steif schreitendes „Andante quasi menuetto“, und auch die

ursprünglich projektierte Entwicklung des 1. Satzes erscheint kurzatmig und matt gegenüber der späteren Fassung. Es ist also anzunehmen, daß die entscheidenden Grundzüge des Werkes erst im allmählichen Ringen mit dem Stoff in Beethovens Vorstellung Gestalt gewannen. Dieser der eigentlichen Komposition vorangehende Werdeprozeß erstreckt sich über einen erstaunlich langen Zeitraum. Während die Arbeiten an der B-dur-Symphonie spätestens im Herbst 1806 zum Abschluß gelangten, beschäftigte die c-moll-Symphonie den Tondichter bis in den April 1808 hinein — also im ganzen fast fünf Jahre hindurch. Diese langwierige Entstehungsgeschichte des Werkes läßt auf einen ebenso bedeutenden, wie schwierig zu gestaltenden Stoff schließen. Welches war dieser Stoff und wie wuchs er Beethoven zu?

Beethoven selbst hat einen Fingerzeig zur Beantwortung dieser Fragen gegeben, indem er über das Hauptthema des 1. Satzes zu Schindler die charakterisierenden Worte sprach: „So klopft das Schicksal an die Pforte." Beethoven zieht demnach hier höhere, fatalistische Gewalten in den Bereich seines dichterischen Vorstellungskreises, um mit einem Triumphlied menschlicher Willenskraft zu enden. Diese Idee der Vernichtung aller niederzwingenden Mächte, des Aufschwungs aus tiefster Bedrängnis zum Bewußtsein des eigenen, frei geborenen Wesens lag Beethoven aus eigenem Erleben nahe genug, um einen künstlerischen Niederschlag hervorrufen zu können. Es war indessen nicht nur ein Widerhall persönlicher Kämpfe und Siege, der hier erklang. Es war die Beethovensche Lieblingsidee der freiheitlichen Würde des Menschen überhaupt, die sich in neuer, geläuterter Form offenbarte. Dem Eroicadichter hatten Männer der Tat Anregung zur Formung seines ersten Freiheitsbegriffes gegeben. Segnungen der politischen und kulturellen Freiheit schwebten ihm vor und sein Werk galt der Verherrlichung jener großen Willenskräfte, die solche Siege ermöglicht hatten. Während der Ausarbeitung dieses Stoffes mußte sich ihm ein neues Problem offenbaren. Indem er die befreiende Macht, also die Erfolge tätig angewandten Willens feierte, drängte sich ihm die tiefer liegende Frage nach der Freiheit dieses Willens selbst auf. Schon

In der B-dur-Symphonie rührt er an dieses Thema, freilich nur, um es in anmutiger Art teils scherzend, teils schwärmend in romantische Gebiete hinüberzuspielen und ihm eine beschwichtigend humoristische Lösung zu geben. Jetzt aber wächst es zum tragischen Problem. Der Konflikt, den es heraufbeschwört, rüttelt an den Grundfesten des Daseins. Kein Ausweg öffnet sich, kein beruhigender Traum, kein versöhnender Humor bringt rettenden Ausgleich. In unheimlicher Erregung spannen sich die Kräfte bis zum Zerspringen. Sieg oder Untergang — eines nur ist möglich. Die in der Eroica mit besonderem Hinblick auf einen Helden gestellte Frage wird hier ins allgemein Menschliche übertragen. Dort im 1. Satz der tatkräftige Heros, der mit den hemmenden Elementen des eigenen Wesens ringt und die passive Empfindsamkeit überwinden muß, um die aktiven Kräfte frei entfalten zu können. Hier, in der Fünften, der Mensch überhaupt, der sein Selbstbestimmungsrecht durchsetzt gegenüber all den lähmenden Hindernissen, die unter dem geheimnisvollen Begriff des Fatums vereinigt erscheinen. An die Stelle der heroischen Ausnahmeerscheinung tritt der menschliche Gattungstyp. Die persönlichen Kennzeichen einer besonderen Individualität fallen weg und damit die Voraussetzungen für die Notwendigkeit einer programmatischen Charakteristik. Bei der c-moll-Symphonie ist demnach keineswegs das Verschwinden oder Verschweigen eines Programms zu beklagen. Aus der Verschmelzung mit der Musik herausgelöst, könnte es hier nur als überflüssiger Ballast erscheinen.

Wie bei der Eroica und bei der B-dur-Symphonie bedingt auch hier der Charakter des Inhalts ein besonderes Kolorit. Zeigt Beethoven in der Vierten Symphonie Vorliebe für solistische Wirkungen, verzichtet er, des kleineren Gedankenkreises wegen, nicht nur auf das ebengewonnene dritte Horn, sondern auch auf die zweite Flöte, so greift er in der c-moll-Symphonie zu einer ganz neuen Palette. Freskowirkungen schweben ihm vor. Nur wenige einfache Linien von grandioser Schwungkraft geben den Grundriß. Es ist die Zeit der Konzertsonaten. Die düstere Größe nackter Unisonogänge,

wie sie aus der f-moll-Sonate op. 57 bekannt sind, kehrt in so ausgedehnter Anwendung in keinem Orchesterwerk bis zur Neunten hinauf wieder. Schon in den ersten Takten zeigt es sich, daß Beethovens Phantasie immer höhere Anforderungen an die Schallkraft der Instrumente stellt. Das Tonvolumen seines Orchesterklanges vergrößert sich. Führt er dementsprechend die Streicher gern im Einklang, so ist die Behandlung der Holzbläser, namentlich in den Ecksätzen, vorwiegend chorischer Art. Beethoven braucht große, kompakte Schallmassen und bedient sich solistischer Wirkungen nur als auffallender Kontrastmittel. Auch die Blechbläser treten in geschlossenen Gruppen mit all der imposanten Pracht auf, die ihnen eigen ist. Und gerade hier wieder gibt sich der naive Idealismus der Beethovenschen Instrumentalsprache zu erkennen. Während es nahegelegen hätte, für die weit ausholenden dynamischen Kraftentladungen dieser Symphonie alle verfügbaren Mittel zu benutzen, verschmäht Beethoven eine Verstärkung der Hörnergruppe. In der Eroica war ihm das Horn wichtig als Klangsymbol der Heldenerscheinung. Hier, wo eine solche persönliche Charakteristik nicht in Frage kommt, begnügt er sich mit der herkömmlichen Besetzung. Für die Entfaltung breiter Schallwirkungen holt er dagegen im Finale die Instrumente heran, die in seiner Vorstellung majestätische Größe symbolisieren: die Posaunen. Und um den triumphalen Charakter seines Schlußsatzes so hell, die feste Wucht des Siegerschrittes so markig wie möglich darzustellen, fügt er den Holzbläsern noch die grelle kleine Flöte und den dröhnenden Kontrafagott bei.

So wird auch das Orchester der c-moll-Symphonie wieder aus besonderen, von der poetischen Idee diktierten Gesichtspunkten neu geschaffen. Welch einen Reichtum an Mischfarben Beethoven dabei noch innerhalb der einzelnen Sätze offenbart, läßt sich im einzelnen hier kaum andeuten. Namentlich das mystisch verschleierte Kolorit der Streichbässe wie ihr grotesk humoristisches Wesen hat kaum einer der Vorgänger so erkannt und ausgenutzt wie Beethoven im Scherzo und Trio dieser Symphonie. Hier treten wir wirklich ein in die Welt grausig spukhafter Romantik, die uns die Einleitung der Vierten Symphonie nur wie im Traum ahnen läßt.

Ähnlich wie bei der Eroica verzichtet Beethoven auf die Einleitung im traditionellen Sinn. In der Dritten Symphonie begnügt er sich mit zwei schwer wuchtenden Es-dur-Akkorden. In der Fünften ist es gleich der Hauptgedanke selbst, der als flammenzügige Überschrift das Werk einleitet. Die von Beethoven gegebene Deutung: das Schicksal pocht an die Pforte, ist von zwingender Bildkraft. Zweimal ertönen die dröhnenden Schläge — ein ängstliches, durch die Stimmen der Streichinstrumente zitterndes Echo weckend, das sich zur lauten Frage steigert. Zum drittenmal, drohender noch als vorher, ertönt das ungestüm gebieterische Pochen und läßt keinen Zweifel mehr über die Natur des unheimlichen, Einlaß heischenden Gastes. Wieder folgt das scheue Spiel der Stimmen. Aber es endet nicht mehr mit dem fragenden Dominantakkord. Es ballt sich zu festen Rhythmen, die in atemraubender Hast vorwärts drängen. Kurze, erwartungsvolle Pausen unterbrechen den Ansturm. Beginnend mit dem Anfangsmotiv führt eine wuchtige Hornfanfare in lapidaren Quintenschritten nach Es-dur: der Kämpfer hat den herausfordernden Schicksalsruf aufgenommen. Ein zartes, von hoffender Sehnsucht durchklungenes Antwortthema schwingt sich auf, verdichtet sich zu freudig stolzen Klängen, die dem ersten Teil einen siegbewußten Abschluß geben. Die Energie des Streiters ist geweckt. Sie will den Kampf aufnehmen. Wird sie ihn bestehen können?

Nochmals ertönen die Schläge des Fatums — jetzt in Bläsern und Streichern wie von zwei Seiten durcheinander hallend. Die Gegner haben einander erkannt und stehen beide auf dem Plan. Der Kampf beginnt.

Es war eine überaus fruchtbare, für die einheitliche Wirkung des Satzes entscheidende Eingebung, Haupt- und Seitenthema: den Schicksalsruf und die Antwort des Gerufenen, aus einem Motiv zu entwickeln. Der Stoff bedingte hier, im Gegensatz zu dem reich verschlungenen Gedankenleben des ersten Eroicasatzes, schärfste Konzentration auf wenige, aber plastisch hervortretende Grundideen. Hier, wo der Dichter nicht einen Charakter schildert, sondern ein Erlebnis darstellt, verliert auch die Wiederholung die Bedeutung einer

rekapitulierenden Rückschau. Die Handlung pulst unaufhaltsam weiter, die Reprise ordnet sich ihr ein und bringt ein neues Entwicklungsstadium. Der Durchführung, die, hinweg über das bald ermattet hinsinkende, bald wild sich aufbäumende Kämpfermotiv mit den triumphierenden Schicksalsschlägen schließt, folgt eine Wiederholung, deren Anfang durch Hinzufügung einer Oboemelodie zu schmerzlicher Klage umgestaltet wird und in einem Oboe-Rezitativ ergreifend austönt. Dann erst scheint der Kämpfer wieder Mut zu fassen. Die Kräfte beleben sich, die Hoffnungsmelodie breitet sich aus — bis das Schicksalsmotiv mit unerhörter, jeden Widerstand niederfegender Kraft erscheint, die helle C-dur-Stimmung wieder in finstere Mollgebiete hineinzieht und nun rücksichtslos vernichtend seinen düsteren Weg schreitet. Ersterbende Seufzer dringen noch einmal aus der Holzbläsergruppe hervor — dann schneidet der Schicksalsruf mit unerbittlicher Härte alle Klagen ab. Der Kampf ist zu Ende. Das Fatum hat gesiegt.

Für diese Welt wenigstens. Eine neue öffnet sich im 2. Satz. Aus der brutalen Wirklichkeit flieht der Geist in die Welt innerer Gesichte. Eine zuversichtlich aus der Tiefe aufsteigende Gesangsmelodie der Violoncelli und Bratschen verkündet seelische Ruhe nach den vorangehenden Kämpfen. Ihr im Dur-Dreiklang emporstrebender Abschluß, der dreimal in Oktavsteigerung wiederkehrt, scheint das dereinstige Siegesthema vorauszuahnen. Hier ist es nur ein kurzer, enthusiastischer Aufschwung, der wieder zurücklenkt in die milde, abgeklärte Ruhe des Anfangs. In zarten Holzbläserfarben fügt sich ein neuer Gedanke an, marschartig strebt er in gleichmäßig ansteigender Linie nach oben. Beklemmend dissonierende Ausweichungen scheinen seine Entfaltung hindern zu wollen — er durchbricht sie mit spontan aufflammender Kraft und schreitet nun feierlich im strahlenden C-duraufwärts.

Es ist nur ein Aufstieg im Traum, nicht auf realem Boden. Chromatisch sich schiebende, geheimnisvolle Trugfortschreitungen der Streicher verdüstern das helle Bild und lassen das Triumphlied unvollendet verhallen. Zweimal kehrt dieses Spiel flutender und

ebbender Empfindungen wieder, beide Male gesteigert durch belebende Variationskunst. Es ist ein wechselndes Auf- und Niederschweben, wie in den sich kreuzenden Terzenketten der Holzbläser in der Coda. Ein Ineinandergleiten gegensätzlicher Empfindungen ohne direkte Lösung, aber mit dem sicheren Bewußtsein einstiger Klärung. Immer wieder taucht die hoffnungweckende Erscheinung in lockender Nähe auf, immer wieder entzieht sie sich der Berührung. Auch die mit fast überschwenglicher Innigkeit schwärmenden Violinen vermögen sie nicht zu halten — sie entschwebt in leisen Klängen der Klarinetten und Fagotte zu fernen Höhen. Aber sie hat dem Vernichteten den Glauben wiedergebracht. Er weiß, sie ist vorhanden. Mag sie ihm jetzt noch so fern sein, einst wird er sie wiederfinden. In zuversichtlich schreitender Bewegung endet das Stück mit dem mutvoll aufblickenden Abschlußmotiv des ersten Gesanges.

Verheißung war es — keine Erfüllung. Der Blick senkt sich wieder zur Erde, suchend, fragend, zweifelnd. Düstere Phantasmen steigen auf. Einem in beklemmender Stille gespenstig aufschwebenden Solo der Streichbässe gesellen sich leise einige Stimmen hinzu, mit scheuer Frage im Dominantakkord schließend. Wieder öffnet sich eine neue Welt. Aber nicht die der Träume, auch nicht die der Wirklichkeit. Es ist das Zwischenreich der Dämonen und Spukerscheinungen. Noch einmal naht das schemenhafte Baßmotiv, noch einmal tönt die geheimnisvolle Frage. Da plötzlich erklingt in hämmernden Schlägen laut das Schicksalsmotiv. Mit elementarer Kraft nehmen es die übrigen Stimmen von den Hörnern auf. Ist dies die Antwort auf die beiden Eingangsfragen? Überschleichen den eben noch Hoffnungsfreudigen Zweifel und drohende Erinnerungen? In langen, schleichenden Linien breitet sich das Baßthema aus, bald unterbrochen, bald ergänzt von dem Schicksalsruf, der im schroffen Wechsel teils aus unmittelbarer Nähe, teils aus geisterhaften Fernen ertönt und plötzlich im spukhaften Dunkel verhallt.

Ein grotesker Koboldstanz hebt an. Die plumpen Bässe beginnen und ziehen die übrigen Stimmen in einen Fugato-Reigen mit

hinein. Es ist ein Bild von so elementarer Drastik, wie es einem in düstere Träume Versunkenen plötzlich als barockes Gegenstück zu seinen Phantasmen unmittelbar vor die Seele tritt. Das groteske Bild verblaßt, die Themen zerflattern — wieder schweben die Schemen des Anfangs heran, blutleerer noch als vorher. Spitze Holzbläserstaccati, in Soli verteilt, kurz gerissene Pizzikato-Akkorde, huschende Vorschläge, und dann plötzlich, bei dem überraschenden Ruck der Bässe nach As, tiefste, brütende Finsternis. Lastende, leblose Streicherklänge, unter denen nur in matten Pulsschlägen die Schicksalsrhythmen der Pauke klopfen. Beängstigend unheimliche Öde starrt uns entgegen. Auch das in den Violinen leise aufsteigende Baßthema bringt keine Befreiung von dem lähmenden Druck. Es ist eine Spannung von ähnlich beklemmender Schwüle wie im 1. Satz der B-dur-Symphonie zur grandiosen Schauerlichkeit gesteigert. Auch im Eröffnungssatz der Waldstein-Sonate findet sich vor der Wiederkehr des Hauptthemas eine ähnliche Episode. Doch nirgends hat Beethoven für die beängstigende Dämonie dumpf lastender Ungewißheit so unmittelbar packenden Ausdruck gefunden, wie in dieser Überleitung. Fast bis zum letzten Augenblick währen die Zweifel. Dann aber ringt sich mit elementarer Gewalt in wenigen Takten die Siegeszuversicht durch. Ein Triumphlied hebt an, dessen brausender Jubel alle niederdrückenden Gedanken in weite Fernen scheucht.

Nicht weniger als vier Themen reihen sich aneinander, durchweg von gleicher, fortreißender Kraft erfüllt. Doch noch sind nicht alle Hemmungen überwunden. Die düsteren Erscheinungen sind verjagt, aber sie kehren wieder. Gerade als der Siegeshymnus sich seinem Höhepunkt zu nähern scheint, brechen die festlichen Rhythmen wie erschreckt vor einer drohenden Geistererscheinung jäh ab: die gespenstigen Klänge des 3. Satzes ertönen. Düstere Bilder nehmen die Seele gefangen und wecken Erinnerungen an die hoffnungslosen Kämpfe der Vergangenheit. Aber die Gegenwart ist mächtiger. Von neuem ringt sich die triumphierende Idee empor, jetzt in widerstandslosem Siegesrausch dahinbrausend und in einer Stretta von unersättlich tobender Begeisterung gipfelnd.

An Originalität der Idee der Eroica fraglos nachstehend, übertrifft die c-moll-Symphonie das ältere Werk durch die Geschlossenheit der Anlage und den unmittelbaren Zusammenhang der Teile. Diese Einheitlichkeit des Werkes zeigt, daß Beethoven hier in der Tat über seinem Stoff steht, während er in der Eroica noch in ihm befangen erscheint. Vor Entlehnungen scheut er auch in diesem Werk nicht zurück. Der bereits in der Eroica in Anspruch genommene Mozart liefert nicht nur den melodischen Kontur für das Scherzothema (das dem Finale der g-moll-Symphonie nachgebildet ist), sondern auch das zweite Thema des Finales (es entstammt dem Andante der Jupiter-Symphonie). Und Haydn, der Formenreiche, gibt die Anregung zu der Rückkehr des Scherzos im Finale, die Spohr neben der Überleitung zwischen den beiden Sätzen als den einzigen genialen Einfall an der c-moll-Symphonie pries. Dieses absprechende Urteil Spohrs darf indessen als Ausnahme angesehen werden. Die c-moll-Symphonie war nächst der später komponierten Schlachtsymphonie Beethovens größter Erfolg. Diese in eine ungemessene Breite gehende Wirkung ist dem Werk bis heute treu geblieben. Sie erklärt sich ohne Schwierigkeit aus der Natur des Stoffes wie aus der leicht eingänglichen, im Schlußsatz fast die Grenzen bedenklicher Volkstümlichkeit streifenden musikalischen Behandlung. Per aspera ad astra — dieses weniger originelle, als eindruckssichere Thema interessiert dank seiner Gemeinverständlichkeit auch den weniger Feinfühligen, und die vier Entwicklungsstufen: Kampf, Hoffnung, Zweifel, Sieg sind so unmittelbar einleuchtend und überzeugend geprägt, daß ein Nicht- oder Mißverstehen kaum möglich ist. Jener französische Grenadier, der beim Eintritt des Finales begeistert rief: „c'est l'empereur, vive l'empereur" beweist, daß diese Symphonie jedem Phantasiebegabten etwas bringen und sagen muß.

Die Dankbarkeit tragischer Sujets bewährt sich wieder. Es ist das erste und einfachste tragische Problem, das Beethoven hier symphonisch behandelt und in lebensbejahendem Sinn löst. Nur einmal noch stellt sich der Symphoniker ein der Art nach ähnliches Thema: in der Neunten. Da aber gestaltet Beethoven nicht mehr auf Grund des unmittelbar erschauten lebendigen Ereignisses,

sondern mittels rückblickenden reflektierenden Erkennens. Das ist der große Schritt von der c-moll- zur d-moll-Symphonie, der schon in der Tonartwahl tiefsinnigen Ausdruck findet. Zwischen diesen beiden Polen tragischer liegen die drei großen Bekenntnisse heiter genießender Weltanschauung: die Sechste, Siebente und Achte Symphonie.

„Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüt über das Müßende", schreibt Beethoven an seine Unsterbliche Geliebte. Beruhigung über das „Müßende" hat ihm die Natur in reichstem Maß gewährt, und seine Dankbarkeit der Friedensspenderin gegenüber kommt in jedem Lebensalter in enthusiastischen Worten zum Ausdruck. „Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können. Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht." Hier vergißt er sein Leiden, das ihn aus der Gesellschaft der Menschen verscheucht: „Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig. Im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken — süße Stille des Waldes."

Nicht nur Freundin, auch Priesterin ist ihm die Natur. Sie festigt seine tiefe Religiosität. Seine Andacht löst sich „aufm Kahlenberg 1812" in ergriffenes Stammeln: „Allmächtiger — im Walde — ich bin selig — glücklich im Wald — jeder Baum spricht — durch Dich, o Gott, welche Herrlichkeit — in einer solchen Waldgegend — in den Höhen ist Ruhe — Ruhe Ihm zu dienen." Und unter den in Brühl bei Mödling reifenden Arbeiten an op. 106 taucht der auch vorher schon mehrfach geäußerte Wunsch auf: „Ein kleines Haus allda, so klein, daß man allein nur ein wenig Raum hat — nur einige Tage in diesem göttlichen Brühl — Sehnsucht oder Verlangen, Befreiung oder Erfüllung." Mit der Natur verbinden ihn Erinnerungen an die glücklichsten Momente seines Schaffens. „Kommen Sie an die alten Ruinen," schreibt er 1817 an die in Baden weilende Frau Streicher, „so denken Sie, daß dort Beethoven oft verweilt. Durchirren Sie

die heimlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß da Beethoven oft gedichtet oder, wie man sagt, komponiert."

Es fällt nicht schwer, aus diesen verstreuten Äußerungen, denen sich aus Briefen und Tagebüchern noch manche ähnlich lautenden anreihen lassen, ein bestimmtes Idealbild der Beethovenschen Landschaft zu erkennen. Zwanglose Ungebundenheit der Formen ist für Beethoven die erste Bedingung zur Würdigung der Naturschönheit. In ihr findet er Befreiung vom konventionellen Regelwesen der menschlichen Gesellschaft. Als begeisterter Rousseaujünger empfindet er die gewaltsame Zerstörung eigenartiger Naturformen als störenden Fehler. „Lauter Kunst, zugestutzt wie die alten Reifröcke," sagt er zu Breuning anläßlich eines Spazierganges in den nach französischem Geschmack geschnittenen Alleen des Schönbrunner Parkes. „Mir geschieht nur dann wohl, wenn ich in der freien Natur bin." Neben dieser Forderung frischer Unberührtheit der Landschaft steht die zweite nach friedlicher Ruhe des Bildes. Beethoven trägt kein Verlangen nach großartigen, erschütternden Natureindrücken. Er hat sie in Wirklichkeit auch wohl kaum je kennen gelernt. Die „lieblichen Rheingegenden", in denen er seine Jugendzeit verlebte, die anmutigen Umgebungen Wiens, die er als Mann durchstreifte — sie konnten ihm wohl erfreuende und besänftigende Eindrücke geben. Aber die Erhabenheit und majestätische Pracht großer Naturwirkungen war ihm unbekannt. Er trug auch keine Sehnsucht danach. Das Bedürfnis nach einer heroischen Landschaft blieb ihm fremd. Was er suchte und was ihn allein befriedigte, war das Idyll. Derselbe Tondichter, der im Leben all die gewaltigen Mächte, die Denken und Handeln der Menschen bestimmen, in ihrer dämonischen Kraft zum erstenmal erkannte und in Tönen darstellte, wurde zum genügsamen stillen Träumer, sobald er sich der Naturbetrachtung zuwendete.

Eine solche Art der Naturanschauung, so heilsam sie sich für den Menschen Beethoven erwies und so gern er sich deswegen ihr hingab, war kaum geeignet, die tiefsten Kräfte seines Wesens zu wecken. Sein Naturverlangen war mehr Erholungsbedürfnis als Drang nach neuen Gestaltungsproblemen. Diese mied er fast

absichtlich. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß der Schöpfer der Eroica und der c-moll-Symphonie auch dem Naturleben tiefergreifende Ideen abringen und sie in packender musikalischer Darstellung hätte ausdeuten können, wenn ihm die Natur nicht nur Ablenkungsmittel, sondern Lebenselement gewesen wäre. So aber interessierten ihn nicht die in ihr verborgenen Rätsel. Er begnügte sich damit, sie als Spenderin reinster Genüsse zu preisen. Er bemühte sich nicht einmal, seiner Darstellung ein äußerlich originelles Gepräge zu geben, sondern hielt sich sorglos an vorliegende ältere Muster. Fast wörtlich kopierte er das Programm der bereits 1784 erschienenen Pastoralsymphonie des berühmten Stuttgarter Komponisten Justin Heinrich Knecht. Die von ihm angebrachten Änderungen sind nur redaktionell kritischer Art.

Indem Beethoven seinen Hymnus auf die Natur in die Form einer Lobpreisung beschaulichen Landlebens kleidete und auf den Grundton des Idylls stimmte, beschränkte er selbst die poetische Dehnbarkeit seines Themas. Er, der in der Vierten und Fünften Symphonie zwei völlig der romantischen Empfindungsart angehörende Werke geschaffen hatte, meidet in der Pastoralsymphonie jeden Hinweis auf romantische Stimmungen. Er glaubt nur an das Reale, Sichtbare der Naturerscheinungen. Die Hinter- und Zwischenwelt romantischer Naturerkenntnis erschließt sich ihm nicht. Der Sinn für den geheimnisvollen Zauber des Waldes, für die Phantastik der Felsformationen, für die persönlichen Charaktere all der mannigfaltigen Erscheinungsformen der vegetabilen Welt fehlt ihm. Als Ersatz macht sich ein etwas hausbacken angehauchter Pantheismus bemerkbar, wie Beethoven ihn in Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes in der Natur“ ausgeprägt fand. Die Erscheinungsformen der freien Natur werden bald mit heiterer Ausgelassenheit, bald mit träumerischen Sinnen, bald mit tiefer Religiosität zu dem Empfindungsleben des Betrachters in Beziehung gebracht. Und weil die dadurch geschaffenen Ausdrucksmöglichkeiten nicht mannigfaltig genug sind, um für ein symphonisches Werk auszureichen, so werden Anekdoten eingereiht, die das Bild äußerlich beleben und ein Weiterspinnen des pastoralen Grundthemas ermöglichen. Das

„lustige Zusammensein der Landleute“, das „Gewitter“, der „Hirtengesang“ — das sind die nach dem Knechtschen Muster angefügten Ergänzungen. Sie geben Beethovens Werk zwar formalen Abschluß, stehen aber inhaltlich mit den beiden ersten Teilen, dem „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ und der „Szene am Bach“ in keinem Zusammenhang. Es wiederholen sich die Fehler der Eroica: mehrere einander organisch fremde Teile werden aneinandergereiht zu einem Ganzen, das nur durch die äußere Verwandtschaft der Grundidee und die Gleichheit des Kolorits den Anschein der Einheitlichkeit erhält.

So verläßt der Tondichter Beethoven hier wieder die Höhen der vorangehenden Werke und wendet sich einem Thema zu, dessen inhaltliche wie formale Behandlung ihn einer im Niedergang begriffenen Kunstgattung zuführen mußte. Wenn trotzdem die Pastorale bis heut ihren Rang unter den übrigen Symphonien Beethovens behauptet hat, so mag die Ursache nicht zum mindesten im Anreiz und in der leichten Eingänglichkeit des Programmes liegen. Zudem ist es Beethoven gelungen, die einzelnen Sätze selbst auf eine so hohe Stufe künstlerischer Bedeutung zu heben, daß die ästhetischen Mängel des Ganzen daneben leicht zu übersehen sind.

Wie fast jedes der größeren Werke Beethovens bildet auch die Pastorale eine Erscheinung für sich, mit eigenem Stil, eigener Technik, eigenem Kolorit. Eine Farbenzusammenstellung von reizvoller Besonderheit wählt Beethoven für dieses Stück. Nur Holzbläser, zwei Hörner und die Streicher kommen zur Verwendung. Massive Klanghäufungen sind nirgends zu finden. Ein zarter, schwebend leichter Pastellduft liegt über diesem Orchester, dem die Trompeten bis zum Beginn des derben Bauerntanzes fehlen. Selbst in den Szenen, die eine stärkere Auftragung der Farben erheischen, namentlich im Gewitter, legt Beethoven sich Zurückhaltung auf. Nur Alt- und Tenorposaune kommen zur Verwendung. Als ergänzende, sanfte Harmoniestimmen werden sie auch für den Schlußsatz beibehalten. Dagegen erscheint und verschwindet die

kleine Flöte mit dem Gewitter, dem sie einige grelle Farben beimischt. Im ganzen herrscht behutsamste Vorsicht und eine Ökonomie in der Klangmischung, die nach den Kraftevolutionen der c-moll-Symphonie doppelt überrascht.

Fast eigentümlicher noch ist die Thematik und Satzentwicklung des Werkes. Beethoven, der von der fest umrissenen periodischen Themenprägung der Dritten und Vierten Symphonie in der Fünften zum eintaktigen Grundmotiv übergeht, schafft im ersten Satz der Pastorale ein interessantes Gegenstück zu dem der c-moll-Symphonie. In dem vorangehenden Werk veranlaßt das Bedürfnis nach wuchtiger Kürze die knappe Prägung des Grundgedankens. In der Pastorale ist es das Flüchtige, Impressionistische der Stimmungen, das Flattern der Empfindungen, das eine leichte Beweglichkeit des motivischen Materials erfordert. Beethoven sieht daher von einer thematischen Entwicklung im Sinn der vorangehenden Werke ab. Er begnügt sich mit einer losen Verknüpfung der Gedanken, die sich wellenförmig ausbreiten, ohne eine der Art des bisherigen Symphonieaufbaues entsprechende Steigerung zu erfahren. Beethoven kommt hier auf das in der D-dur-Symphonie befolgte Prinzip des Aneinanderreihens der Gedanken zurück. Doch nicht, wie in dem älteren Werk, aus Schwäche, die auf dem Mangel einer tragkräftigen poetischen Grundidee beruht. In der Pastorale wird der impressionistische Ausdruck zur bewußt angewandten, mit sorgsamster Überlegung gehandhabten Technik, die dem Charakter des Stoffes entspringt, dabei mit täuschender Feinheit den äußeren Anschein des Symphoniesatzes wahrt. Abgesehen vom Seitensatz, der das seit der Zweiten Symphonie vermiedene Überleitungsmotiv, sowie, ähnlich der Vierten, eine Teilung in mehrere Gedanken aufweist, erkennen wir denselben äußeren Aufbau wie in den vorangehenden Werken. Auch die organische Eingliederung der Reprise durch feinsinnige Neugestaltung einzelner bedeutungsvoller Züge behält Beethoven bei. Dagegen fehlt die dramatische Gegenüberstellung der Themen, ihre streng logische Weiterbildung. Unverändert, in anspruchsloser Gleichförmigkeit lösen sich die Gedanken ab. Vorwiegend dynamisch koloristische Wirkungen spielen in

immer neuen Farbenwechseln über die schlichten Grundlinien, deren einförmige Anmut um so eindringlicher hervortritt.

Bereits in den beiden Vordersätzen befreit Beethoven sich von der Selbstbeschränkung, die er sich durch die Bemerkung „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" auferlegt. Zahlreiche koloristische Effekte, viele der ausschmückenden melodischen Ornamente im ersten Satz lassen sich nur aus bildlichen Vorstellungen erklären, und die „Szene am Bach" ist nicht nur durch das als „Spaß" am Schluß eingefügte Vogelgespräch, sondern auch durch das Wellengemurmel der Begleitstimmen und so manche instrumentale Einzelheit seiner Variationen stark mit tonmalerischen Effekten durchsetzt. Bleiben solche Stellen in diesen beiden Sätzen immerhin in den Grenzen der Episode, so wird Beethovens abwehrende Behauptung unhaltbar den drei Schlußsätzen gegenüber. Hier gibt er Illustrationsmusik reinster Gattung, der Art nach seiner „Schlacht von Vittoria" und verwandten Werken durchaus gleich und nur durch die stärkere musikalische Originalität von dem üblichen Niveau dieser Art der Programmusik verschieden.

Das „lustige Zusammensein der Landleute", in die Form des Scherzo gekleidet, zeigt die feine Beobachtungsgabe wie die urwüchsige Derbheit des Humoristen Beethoven. Nach dem Muster entsprechender Ballettszenen wird das Bild entworfen. Zuerst erscheinen die leichtfüßig herbeieilenden, schon im Laufen ein Tänzchen wagenden Dorfschönen. Dann folgt, mit dem kecken Realismus eines niederländischen Bauernmalers gezeichnet, der Aufzug der ehrenfesten Dorfkapelle. Voran eilen die Violinen, die Oboe müht sich vergebens, ihnen nachzukommen, und mit behäbigem Phlegma hinkt der Fagott hinterdrein. Andere Stimmen gesellen sich hinzu: Klarinetten und Hörner melden sich, und bald ist die ganze Musikantenzunft beisammen. Da nahen auch im schweren Zweitritt die Gebieter des Ortes. Ein langhallendes Trompetensignal gibt das Zeichen zum fröhlichen Beginn. Die Schönen bestehen auf ihrem Walzer, und nun beginnt das lustige Schwenken der Paare mit kräftigem Stampfen und freudigen Juchzern. Plötzlich ein erschrecktes Innehalten. Ein düsteres Tremolo der Bässe

deutet auf fernrollenden Donner. Verwirrt trennen sich die Paare, leise Angstrufe erschallen. Nochmals das beängstigende Grollen, das ratlose Durcheinanderirren der Menschen — da bricht schon mit erschreckender Gewalt der Sturm aus. Das Zucken der Blitze, das Sausen des Windes, dazwischen wieder Angstrufe und eilende Schritte irrender Menschen — alles zusammen gibt ein Bild von faszinierender Realistik. Das dumpfe Durcheinanderwogen der Baßinstrumente mit ihrem ungelösten Dissonanzenchaos ist eine Farbnuance von so erstaunlicher Kühnheit, daß nicht einmal Berlioz sie zu würdigen verstand.

Um dem Gemälde nichts an Treue zu rauben, läßt Beethoven den Gewittersturm nach kurzer, dumpf spannender Unterbrechung mit verstärkter Kraft wiederkehren und dann erst allmählich sich verziehen. Langsam klärt der Himmel sich auf. Dasselbe Motiv, das beim Beginn des Sturmes das angstvolle Irren der Menschen malte, kehrt jetzt in choralartiger Vergrößerung wieder, wie ein Dankgebet der aus ihrer Not Befreiten. Gleichsam in den freien Äther emporsteigend leitet ein Flötensolo über zum Hirtengesang. Ein schalmeiartiges Klarinettenthema ertönt. Das Horn antwortet, ruhend auf dem von Beethoven häufig an inneren Wendepunkten benutzten Zusammenklang von Tonika- und Dominantakkord, seinem Symbol für den Zusammenstoß zweier Empfindungswelten. Nun beginnen die Violinen jenen zartgestimmten, zwischen freundlich heiteren und ernsten, fast religiös betrachtenden Gedanken wechselnden Variationenzyklus, dessen Anmut man willig anerkennen kann, ohne sich der Ansicht zu verschließen, daß Beethovens Ideenrichtung hier eine Wendung in minder bedeutende Gebiete nimmt. Nach der geistvollen Lebendigkeit der Tanz- und Gewitterszene wirkt dieses moralisierende Schlußkapitel abschwächend. Beethoven leidet hier offenbar unter dem vorgezeichneten Programm, das ihm die Möglichkeit einer starken Endsteigerung versagte. Daß er sich gelegentlich Motive aus slavischen Volksweisen zunutze macht, kann in Anbetracht seiner früheren Entlehnungen kaum wundernehmen. Man hat darüber gestritten, ob die Priorität — es kommen das Anfangsthema des ersten und ein Seitenthema

des letzten Satzes in Betracht — Beethoven oder dem Volksmund gebührt. Nach den Zitaten, die in den früheren Symphonien und den Quartetten auftauchen, scheint es durchaus glaubhaft, daß Beethoven auch in diesem Werk Anlehnungen an Vorhandenes nicht verschmäht, sondern sich hier, mit feinsinniger Anpassung an das Sujet, volkstümlicher Gedanken bedient.

Es war keine neue Stufe auf der Fortschrittsbahn, die Beethoven mit der Pastorale erklomm. Der Meister der c-moll-Symphonie hält inne und wendet die an diesem Werk gewonnenen Erfahrungen auf ein Thema an, das, in der vorliegenden Disposition zwar etwas veraltet und nicht durchweg glücklich angeordnet, ihm doch aus persönlichen Erfahrungen lieb geworden ist. Eine eigentümliche Verschmelzung von traditioneller Programmusik und Beethovenscher Tonsprache vollzieht sich. Sie gibt der alten Programmschablone über ihre eigentliche Sphäre hinaus jene Weihe der Klassizität, die zu erreichen ihr nur durch die Kunst des mit schärfstem dichterischen Bewußtsein schaffenden Musikers beschieden gewesen ist.

In fast ununterbrochener Reihenfolge waren die bisherigen Symphonien entstanden. Vermutlich noch vor dem Abschluß der c-moll-Symphonie wurde die Pastorale begonnen und im Herbst 1808 vollendet. Das Konzert vom 22. Dezember 1808 gibt einen imposanten Überblick über die Ergebnisse der letztvergangenen Jahre. Zwei Symphonien, die Chorphantasie, das G-dur-Konzert für Klavier und Teile aus der C-dur-Messe — alles war unmittelbar vorher geschaffen worden und wurde nun in einem Novitätenabend dargeboten, wie ihn ähnlich reichhaltig nur Beethoven selber noch zweimal veranstalten sollte. Nach diesem anhaltenden Schaffen in großen Formen — die Oper Leonore mit den drei dazu gehörigen Ouverturen ist diesem Zyklus noch zuzuzählen — tritt eine mehrjährige Pause ein. Werke anderer Art, nicht unbedeutend zwar, aber doch weniger monumental gedacht, füllen sie zum Teil aus. Die Belagerung Wiens 1809 bringt zudem äußere Hemmungen der Produktionslust, und die zu gleicher Zeit schwebenden Unterhand-

lungen mit dem Kasseler Hof und dann mit den drei fürstlichen Mäzenen zwingen Beethoven, seine Gedanken in verstärktem Maß äußerlichen Dingen zuzuwenden. Erst der Sommer 1811 bringt ihm wieder Anregungen zu einer großen Arbeit, und am 8. Dezember 1813 findet der zweite der drei welthistorischen Novitätenabende statt: jenes Wohltätigkeitskonzert, dessen Sensationserfolg „Wellingtons Sieg" und dessen bleibender Gewinn die Siebente Symphonie in A-dur war.

Auf die Entwicklung des Symphonikers Beethoven war die fast dreijährige Pause nicht ohne Einfluß geblieben. In der Fünften zeigte sich der symphonische Niederschlag der monumentalen Konzertsonaten. Die Pastoralsymphonie legt Zeugnis ab für die nach starken Gefühlsentladungen neu erwachende Liebe zur künstlerischen Gestaltung genrehaften Kleinlebens. Mehr noch als die Symphonie sagen Beethoven um diese Zeit intimere Formen zu. Nicht nur die Kammersonaten, auch die bedeutendsten Kompositionen für mehrstimmige Kammermusik mit Klavier: die beiden Trios op. 70 (1808) und das B-dur-Trio op. 97 (1811), die Violinsonate op. 96 (1812) sowie die Streichquartette op. 74 (1809) und op. 95 (1810) entstehen in diesen Jahren. Allmählich erst weitet sich nach dieser Periode der Selbsteinschränkung der Interessenkreis. Doch indem Beethoven sich nun wieder größeren Plänen zuwendet, überträgt er die künstlerischen Erfahrungen der letzten Zeit auf die neuen Werke. So wächst in der A-dur-Symphonie ein Werk heran, das schon der Faktur nach sich wesentlich von den früheren Schöpfungen gleicher Art unterscheidet. Es findet sich hier nicht mehr die dualistische Art der Themenprägung wie in der Dritten und Vierten Symphonie, wo das Thema selbst die Entwicklungskeime des Hauptsatzes in sich trägt. Die motivische Ausdruckstechnik der A-dur-Symphonie weist eher auf eine Fortsetzung des in der Fünften und Sechsten Symphonie eingeschlagenen Weges. Doch fehlt dem neuen Werk sowohl die lebhafte Dramatik und der Freskostil der c-moll-Symphonie, wie die beschauliche Empfindungsmalerei und Miniaturenkunst des Pastoralidylls.

Die Unterschiede beschränken sich nicht auf die Gestaltungsart

der einzelnen Sätze. Sie greifen auf die Anordnung der ganzen Form über. Es findet sich hier weder die zyklische Aneinanderreihung der Eroicateile, noch der aus dem Streit der Gegensätze hervorgehende Umschwung der Empfindungen wie in der Vierten und Fünften Symphonie, deren Anfangs- und Endsätze sich — im allgemeinen betrachtet — wie Konflikt und Lösung zueinander verhalten. Auch der programmatische Leitfaden der Pastorale fehlt. Es zeigt sich vielmehr eine vom ersten bis zum letzten Satz sich hebende Steigerungslinie, die nicht durch das Reizmittel des Kontrastes, sondern aus eigener ursprünglicher Kraft in stetem Aufstieg ihren Höhepunkt erreicht. Es ist eine einzige, riesenhafte Temperamentswallung, deren Schwungkraft sich im Maß ihrer Entfaltung steigert.

Diese einschneidenden Unterschiede gegen die vorangehenden Symphonien wachsen über die Bedeutung vereinzelter Ausnahmeerscheinungen hinaus bei einem Blick auf das Zwillingswerk der A-dur-Symphonie: auf die Achte in F-dur. Unmittelbar nach dem Abschluß der Siebenten, im Mai 1812 begonnen, wurde sie bereits im Oktober desselben Jahres vollendet — als einziges symphonisches Werk, das Beethoven, ungeachtet aller Mühen im einzelnen, mit leichter Hand geschrieben hat. Trotz dieser erstaunlich schnellen Entstehung bewertete Beethoven sie keineswegs niedriger als die übrigen Werke. Fühlte er sich doch durch die im Vergleich zur vorhergespielten A-dur-Symphonie kühle Aufnahme bei der Erstaufführung am 27. Februar 1814 dermaßen verletzt, daß er meinte, eben weil diese Symphonie „besser“ sei, habe sie nicht gefallen. Da er indessen bei anderer Gelegenheit die A-dur-Symphonie als eine seiner „vorzüglichsten“ bezeichnet, sie auch im Gegensatz zur „kleinen Symphonie in F“ die „Große“ nennt, darf man annehmen, daß er sich bewußt war, hier aus seinem Besten zwei einander gleiche, vollwertige Werke geschaffen zu haben.

Nun läßt ein Vergleich der ersten sechs Symphonien mit der Achten dieselben Unterschiede der Art erkennen, wie sie sich der A-dur-Symphonie gegenüber gezeigt hatten. Mehr noch, beide Werke sind nicht nur durch Verschiedenheiten von den früheren einander ähnlich, sondern es bestehen auch direkte innere Beziehungen

zwischen ihnen, die sie beide als individuell verschiedene Kinder einer schöpferischen Idee erkennen läßt. Gemeinsam ist beiden die fast schmerzlose Heiterkeit, die sich in der Siebenten zur dionysischen Dämonie steigert, in der Achten zum überlegenen, alle Höhen und Niederungen des Lebens überschauenden Humor verklärt. Diese Freude des überwunden Habenden, die nicht erst, wie in der Vierten Symphonie, errungen werden muß, sondern der von vornherein feststehende Ausgangspunkt aller Gedanken und Empfindungen ist, diese tiefe innere Heiterkeit, der der Schmerz nur noch wie ein Traum erscheint, ist es, deren Ausstrahlung hier nicht nur zwei neue Symphonien, sondern einen neuen Symphonietyp schuf.

Wie aber fand Beethoven die Gesetze dieses neuen Typs?

Alle bisher verwendeten formbildenden Prinzipien konnten hier nicht mehr in Betracht kommen, wo es sich um Stoffe handelte, die jenseits aller Probleme lagen. Das Ergebnis der Entwicklung im bisherigen Sinn ist das unsichtbare Fundament der neuen Tondichtung, die gleichsam erst nach dem Finale der alten Art einsetzt. Es galt also nicht, wie bisher, eine Handlung klarzulegen, Charaktere zu schildern, Kämpfe zu führen, Resultate zu gewinnen, sondern die neue Tondichtung setzt all diese poetisch intellektuellen Erkenntnisse bereits voraus und überträgt sie in eine rein sensitive Empfindungssphäre. Die bisherige Logik der Formgesetze kann nur als sekundäres Ausdrucksmittel in Betracht kommen. Das primäre aber, das direkt aus der dichterischen Idee gewonnene, das den Charakter der Form im einzelnen bestimmt, ist jetzt der Rhythmus. Der Rhythmus als die Macht, die eine Steigerung gewonnener geistiger Erkenntnisse ermöglicht, ohne neue Problemstellungen erforderlich zu machen.

Wir nähern uns hier der tiefsinnigen Auffassung Wagners, der die Siebente Symphonie intuitiv als Apotheose des Tanzes zu erklären suchte. Nicht um ihr eine programmatische Tendenz im gewöhnlichen Sinn zu unterschieben, sondern um die formbestimmende Bedeutung des rhythmischen Elements in diesem Werk anzudeuten. Nicht allein der Siebenten, auch der Achten Symphonie gilt die

gleiche Erklärung. Und gehen wir noch einen Schritt weiter, den eingeschlagenen Weg zu Ende, so erkennen wir diese beiden Werke nicht als Symphonien im Sinn der vorangehenden und nachfolgenden. Vielmehr als in unermeßliche Höhen getriebene Steigerungen des alten Suitenprinzips: als eine Folge von Tanzstücken, die freilich mit ihrem Vorbild aus der einstigen Suitenpraxis nichts anderes mehr gemeinsam haben, als die formbestimmende Bedeutung des rhythmischen Ausdrucks. Der Rhythmus wird zum direkten Träger der poetischen Idee. Die bisher gepflegte thematische oder motivische Handlung der Symphonie formt sich um zur rhythmischen Handlung, die sich zwar an die Grundrisse der älteren Form anlehnt, sie jedoch nach den Gesetzen rein rhythmischer Entwicklung frei umdeutet. Es ist eine Neugeburt der symphonischen Form aus dem Geist der Tanzsuite, oder besser: der Suite aus dem Wesen der Symphonie, die sich in der Siebenten und Achten vollzieht und diese beiden Werke zu Repräsentanten einer bisher unbekannten Gattung problemloser — nicht unterhalb, sondern oberhalb aller Probleme stehender — symphonischer Kunst macht.

Charakteristisch für diesen neuen Symphonietyp ist das Fehlen des langsamen Satzes, den Beethoven in beiden Fällen durch ein Allegretto ersetzt. Er meidet jede Wendung zum gefühlvollen Pathos. Charakteristisch ist auch ein Vergleich dieser beiden Sätze. Während das Allegretto der Siebenten wie ein von melancholischen Schatten umwölktes Traumbild vorüberzieht, tänzelt das Allegretto der Achten in unstörbarer Heiterkeit dahin. Hier erkennen wir den Unterschied zwischen beiden Werken, die sich wie stürmisches Begehren und friedliche Erfüllung zueinander verhalten. Trägt die A-dur-Symphonie noch einen Rest Erdenschwere in sich, dessen Überwindung eine unerhörte Spannung der Kräfte, ein gewaltiges Zusammenziehen der Willensmacht erfordert, so ist die F-dur-Symphonie ungetrübte Botschaft aus jenen wolkenlosen Fernen, zu denen nicht einmal das Echo einer Klage mehr hinandringt. Die Siebente ist der Aufschwung, die Achte ein lächelndes Schreiten auf der erreichten Höhe.

Als stützende Basis dieses „Aufschwungs" — drängen wir die Inhaltstendenz der ganzen Symphonie in diesen Begriff zusammen — hat Beethoven eine Einleitung geschaffen, die an gewichtiger Breite noch die entsprechenden Teile der Zweiten und Vierten Symphonie übertrifft und fast die Bedeutung eines selbständigen Satzes erreicht. Feierliche Ruhe beherrscht diese Introduktion, in der die aufwärtsstrebenden Kräfte sich wohl regen, aber durch ruhige, getragene Gedanken noch gezügelt werden. Zwei Themen dominieren: der feierliche Anfangsgesang der Oboe, der sich aus anfänglicher Zartheit bald zum festschreitenden, energieerfüllten Motiv umwandelt, und die anmutige Bläsermelodie, die in zierlich gemessenen, beschwichtigenden Rhythmen den Ansturm der vorwärtsdrängenden Kräfte aufzuhalten sucht. Zwischen beiden, zuerst allein erscheinend, dann mit dem ersten, energischen Thema verbunden, entfaltet sich motivartig eine aufsteigende Sechzehntelskala — als Ausdruck des nach Betätigung drängenden Willens. Zweimal sucht das beschwichtigende Thema durch überraschende Ausweichungen nach C- und F-dur abzulenken. Beim zweitenmal gesellt sich ihm das Sechzehntelmotiv hinzu, jetzt der Skalaform entkleidet und nur noch dem im Einklang vibrierenden Rhythmus nach erkennbar. Dieses rhythmische Motiv bleibt vorherrschend, leise tönt es der in den Streichern ausklingenden Melodie nach, traumhaft verhallend, zerflatternd — bis plötzlich der Wille wieder erwacht, das Motiv sich verdichtet und nun in den punktierten, freudig zuckenden Sechsachtel-Rhythmen die für das folgende Vivace bestimmende Form findet. Nachdem der Grundrhythmus erkannt ist, ergibt sich auch fast unmerklich die melodische Linie des Themas. Im duftigen Kolorit der Flöte erscheint sie zuerst, langsam erwachend beteiligen sich mehr und mehr die Streicher, bis die Melodie mit aufbrausendem Jubel vom vollen Orchester übernommen wird.

Soweit von Gegensätzen in diesem Stück überhaupt gesprochen werden kann, haben sie sich bereits in der Einleitung als ungestüm vorwärts drängendes und beschwichtigend ausweichendes Element zu erkennen gegeben. Stärkere Kontraste kommen auch im Vivace

nicht zur Geltung. Dem anfangs naiv fröhlichen, allmählich zu enthusiastischem Schwung sich steigernden Hauptthema klingt zunächst nur in den folgenden cis-moll-Wendungen ein zweifelnd fragender Ton entgegen, dessen hemmender Einfluß bald überwunden wird. Erst die Entwicklung des Seitenthemas, das, wie bei der Fünften Symphonie, motivisch dem ersten nahe verwandt ist, bringt mit ihren frappanten harmonischen und dynamischen Ausweichungen schärfere Kontraste. Doch weder hier noch im Durchführungsteil, wo die schroffen dynamischen Ausbiegungen, die schneidenden Dissonanzen, die verdüsternden Mollwendungen sich fast bedrohlich häufen, tritt eine dauernde Trübung ein. Der mutig hämmernde Grundrhythmus bewahrt seine kraftvolle Energie, aufstürmende Streicherskalen — motivische Reminiszenzen an die Einleitung — führen zum Thema zurück. Jetzt erscheint es sofort im lebensprühenden Streicherkolorit, dann erst wird es in zartsinniger Umdeutung der Oboe zugeteilt. Schon scheint der Sieg der aufstrebenden Kräfte mit dem in machtvoll verbreiterten Schlägen emporstürmenden Skalamotiv entschieden zu sein, da bringt die beginnende Coda, unvermittelt nach As-dur ausweichend, noch eine letzte Umdüsterung. Stufenweis fallen die Bässe von As nach D. Doch schon während dieses Versinkens der Schatten erklingen hoffnungsfreudige Rufe der Oberstimmen. Ein in chromatischen Windungen breit sich dehnender Basso ostinato festigt die A-dur-Stimmung endgültig, und strahlend leuchtet das Thema wieder auf — eine freudige Bestätigung der unbeirrbar zuversichtlichen Grundstimmung des Ganzen.

So wenig hier ein Kampf scharf ausgeprägter Gegensätze, vielmehr nur ein tanzartiges Spiel wechselnder Stimmungsschwankungen innerhalb einer Empfindungssphäre zum Ausdruck kommt — es sind doch Ansätze zu einer Kontrastentwicklung vorhanden. Diese, auf dem Grund der Seele schlummernden Schatten, die im 1. Satz nur als psychologische Gegenreize auftauchen, recken sich jetzt empor und beanspruchen selbständige Bedeutung. Im Traum wenigstens — denn für die Wirklichkeit sind sie nicht stark genug.

Und hinein in dieses Reich der Träume führt der erste Klang des folgenden Allegrettos, der seltsame a-moll-Quartsextakkord der Bläser, der wie ein Zauberspruch uns plötzlich in eine andere Welt entrückt: in die Traumwelt stillsinnender Melancholie. Sie ist hier nicht von düster brütenden Gedanken erfüllt, wie etwa die schwermütige Einleitung der B-dur-Symphonie, auch nicht so von verhaltener Leidenschaft durchtränkt, wie das von Beethoven selbst als Darstellung der Melancholie bezeichnete Largo der D-dur-Sonate op. 10. Dem a-moll-Allegretto fehlen alle tragischen Akzente. Ein Schatten wehmutsvoller Trauer breitet sich aus, wächst allmählich zu fast bedrohlicher Größe und löst sich dann wieder in die dämmerhafte Traumstimmung auf, die ihn erzeugt hatte.

In leisen, gleichförmig sich hebenden, fast nur hingehauchten Rhythmen erscheint in den tiefen Saiteninstrumenten ein liedartiges Thema, in Moll beginnend und über eine lichtvolle Durwendung wieder nach Moll zurückkehrend. Allmählich teilt sich die Melodie den höheren Instrumenten mit. Ein Gegenthema tönt aus den Violoncelli wie eine heimlich klagende Menschenstimme — gleichsam die innere Antwort des Träumenden an die aufdämmernden Erscheinungen der Natur. Mit dem Anfangsgedanken steigend, rankt sie sich immer höher empor, bis beide, Thema und Gegenthema, zu riesenhafter Größe anschwellend, sich dem vollen Orchester mitgeteilt haben. Hier streift der Ausdruck fast die Grenze der Leidenschaft, und nur die in ernster Gleichmäßigkeit schreitenden Rhythmen bewahren ihm die charakteristische Ruhe. Schneller, als diese Vision aufgestiegen war, verblaßt sie wieder. Eine verheißungsvolle Durmelodie, halb beglückende Ruhe, halb höherstrebende Sehnsucht atmend, breitet sich aus, ohne festen Abschluß zu gewinnen. In schroffen Übergängen führt ein jäh abstürzendes Motiv wieder zurück zum Anfangsgedanken, dessen Entwicklungsgang sich in veränderter Form wiederholt. Auch der Dursatz schließt sich in verkürzter Fassung nochmals an, wieder vom Hauptthema abgelöst, das jetzt, einer Geistererscheinung gleich, fast unmerklich den Blicken entschwindet. In kurze, zweitaktige Phrasen zerpflückt, sinkt es langsam aus der Höhe wieder zur Tiefe, der es entstiegen war, hinab.

Nur der nämliche zauberhafte Quartsextakkord, der all diese Traumerscheinungen heraufbeschworen hatte, klingt nach und leitet so wieder hinaus aus dieser Rätselwelt dämmernder Erinnerungen.

Diesem auf intimste Regungen gestimmten Kabinettstück, das seit seinem Dacapo-Erfolg in der Erstaufführung zu den wirkungsreichsten Symphoniesätzen Beethovens gehört, folgt ein Scherzo, das, gleich den entsprechenden Sätzen der Vierten und Fünften Symphonie, inhaltlich auf den 1. Satz, respektive auf seine Einleitung zurückgreift. Die wild anstürmenden Anfangstakte und die in anmutiger Grazie sich senkende Fortsetzung des Themas, die mit jäher Wendung von F-dur nach A-dur sich einen Ausweg bahnt, sind nur Steigerungen der wesensähnlichen Einleitungskontraste, die hier zum erstenmal eine Art dramatischer Gegenüberstellung erfahren. Scheinbar wenigstens. In Wirklichkeit handelt es sich auch hier nur um das tanzartige Spiel psychologischer Aktion und Reaktion, das sich durch die intensive Lebhaftigkeit des Vorganges schärfer ausprägt als vorher. Als versöhnender Ausgleich erscheint nach einem erwartungsvollen Abschluß des Hauptsatzes auf der unisono gehaltenen Terz a die Triomelodie. Sie ist angeblich einem niederösterreichischen Wallfahrtsgesang nachgebildet. Heiterer Friede liegt über diesem Zwischensatz, den jenes nachhallende a wie ein goldener Faden durchzieht, bald in leisem Streichervibrato flimmernd, bald in hellem Trompetenglanz aufflammend. Die Melodie selbst mahnt an die entsprechende der Vierten Symphonie. Aus zarten zweitaktigen Phrasen entwickelt sie sich zum weithin hallenden Hymnus, um dann wieder leise zu verhallen. Zweimal wiederholt sich dieses Wechselspiel der unbändigen und graziös einlenkenden Scherzo-Elemente mit dem verheißungsvollen Triogesang, der zuletzt nur noch wie ein matt leuchtender Stern aus weiter Ferne erglänzt. Dann bricht der Satz mit kurzen, unwirsch anstürmenden Akkordschlägen ab.

Eine Entscheidung hat das Scherzo nicht gebracht, nur eine nochmalige Übersicht und Sammlung der Kräfte. Das Ziel selbst zu erreichen, ist erst dem Finale gegeben, diesem fessellos hinstürmenden, dithyrambischen Schlußgesang, der selbst das Finale der Fünften Symphonie in tiefer Erdenferne unter sich läßt. Mit den kurz abgerissenen, in der Idee an die Eroica-Einleitung erinnernden Anfangsakkorden sind wir im Reich der Ekstase, und jene Leipziger Musiker, die da meinten, Beethoven könne das Werk nur in trunkenem Zustand geschrieben haben, müssen immerhin den Sinn dieser Musik erkannt haben, wenn sie ihn auch nicht gelten lassen wollten. Ein feurig marschartiger Rhythmus, umkleidet mit einer wild zuckenden Melodie, gestützt auf die primitivsten harmonischen Unterlagen, ist der Ausgangspunkt und im wesentlichen auch der Inhalt des Stückes. Wie im vorangehenden Trio und in der Pastoralsymphonie finden sich auch hier volkstümliche Anklänge. Der Nachsatz des Themas ist einer kleinrussischen Melodie nachgebildet, während der Anfang auf das Vor- und Nachspiel des von Beethoven für Thomson bearbeiteten irischen Liedes „Save me from the grave and wise" zurückweist. Ein triumphales, markig schreitendes Nebenthema bestätigt die ekstatische Anfangsstimmung. Erst der Seitensatz mit seinen punktierten Rhythmen bringt eine vorübergehende Milderung des Ausdruckes. Kaum übersehbar sind die bedeutungsvollen Einzelheiten dieses dämonischen Stückes. So die, wie in unersättlichem Verlangen zyklopenhaft übereinandergewälzten, schwungvollen Abschlußsexten des Themas. Oder die gewaltige, den Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen unisono zugeteilte chromatische Welle, die die Coda einleitet und hier in einen dionysischen Wirbeltanz mündet, der keine Schranken mehr kennt und sich nur dem rasenden Taumel der Verzückung hingibt.

Ein Schwächerer wäre nach diesem fiebernden Begeisterungsrausch zusammengebrochen. Für Beethoven ist er nur der Durchgang zu einer neuen Schöpfung. Der bacchischen Orgie folgt als befreiendes Gegenstück, als Höhe- und Endpunkt aller gewonnenen Erkenntnisse die Achte Symphonie. Sie beginnt da,

wo die Siebente aufhört. Der Gipfel ist erreicht — der Rücken des Berges liegt vor uns. Zu den drei letzten Werken verhält sich die Achte Symphonie ebenso wie das B-dur-Finale zu den vorangehenden Sätzen der Vierten Symphonie. Nur daß sie nicht, wie dieses, aus einer Umgehung, sondern aus der restlosen Erschöpfung aller tragischen Probleme gewonnen ist. Ein symphonisches Rondo, steht sie auf jener äußersten Stufe gereifter Weltanschauung, die im heiteren Spiel, in der zwanglos freudigen Betätigung der Kräfte das Ziel alles Strebens, die vollkommenste Wahrheit erkennt. Es gibt klarere Tiefen als die chaotischen der Tragik, es gibt reinere Freuden als die einer beschaulichen Naturbetrachtung, es gibt sonnigere Höhen als die der verzückten Ekstase. Und dieses Klarere, Reinere, Sonnigere, diese Befreiung von aller Erdenschwere, diese absolute Überwindung der Materie bringt der Humor — das letzte, befreiende Lachen, das alle Fragen, Schmerzen, Kampf- und Jubelrufe übertönt. Es ist eine rein spekulative Weisheit, die diese F-dur-Symphonie predigt. Eine Zarathustra-Weisheit, wie sie sich so stark und kräftig, so aus sich selbst überzeugend nur dem Geist eines großen Einsamen offenbaren konnte.

So erstaunlich einfach das Werk in seiner fertigen Gestalt erscheint, so überraschend schnell es entstanden ist, von einem Schaffen in einem Zug kann hier ebensowenig gesprochen werden, wie bei den anderen Symphonien. Namentlich der 1. Satz hat manche Umwandlungen erfahren, bevor die heutige Fassung endgültig festgestellt wurde. Nicht nur die ursprünglich geplante Einleitung mußte fortfallen. Auch die Coda erfuhr eine einschneidende Umarbeitung, und zwar, für Beethoven ein fast unerhörter Ausnahmefall, nach der Erstaufführung. Die Schlußgruppe der ersten Fassung wurde um nicht weniger als 34 Takte erweitert — ein nachträglicher Eingriff in den Organismus des Satzes, gegen den die Hinzufügung des ersten Taktes beim Adagio der Sonate op. 106 fast belanglos erscheint.

Mit rüstiger Behendigkeit setzt unvermittelt, wie in der Fünften und Sechsten Symphonie, der lebhafte Hauptgedanke ein, im Anfang kurz unterbrochen durch eine zartgefärbte Vorausnahme des

Nachsatzes, um sich dann ungestört, lebenstrotzend zu entfalten, heiter und frisch, von kraftvoll pochenden Rhythmen und immer höher strebenden Jauchzern getragen. Erst das nach kurzer, viertaktiger Überleitung anhebende Seitenthema setzt dem fröhlichen Beginn eine in gemächlicher Ruhe sich wiegende Fortsetzung entgegen. Keinen Kontrast, sondern, ähnlich wie in der Vierten Symphonie, ein beruhigtes, fast zauderndes Innehalten nach der Lebhaftigkeit des Anfangs. Schon der eigentümliche Wechsel der Tonarten — das Seitenthema beginnt in dem fernliegenden D-dur und wendet sich erst bei der Wiederholung nach der Dominanttonart — hebt den ausweichenden Charakter dieser Episode besonders hervor. Nun entspinnt sich ein Wechselspiel zwischen beiden Themen, das, ohne eigentlich dramatische Zuspitzung, sich etwa in Art eines Reigens weiter entwickelt, in dem bald der eine, bald der andere Charakter die Führung übernimmt.

Wie die Themen selbst die seit der Fünften Symphonie benutzte motivische Prägung vermeiden und wieder auf die periodische Gestaltung zurückgreifen, so sind auch die ihnen innerhalb des Ganzen zugewiesenen Entwicklungsabschnitte in sich selbständiger und weiter gedehnt, als noch in der Siebenten Symphonie. Der Charakter des Stoffes bedingt eine archaisierende Technik — archaisierend wenigstens dem äußeren Anschein nach. Das Motiv als Ausdrucksmittel kann Beethoven freilich nicht mehr missen. Er gewinnt aus dem 1. Takt des Hauptthemas und aus dem Abschluß der Überleitung zwei Motive von prägnanter Bedeutung. Das zweite, dessen hüpfende Viertelrhythmen von Sexten zu Septimenintervallen fortschreiten und sich zuletzt zum humorvoll polternden Oktavmotiv erweitern, gelangt im Beginn des Durchführungsteils zu einflußreicher Geltung. Dann aber dominiert der Anfangstakt des Hauptthemas. Zuerst in zaghafter Zurückhaltung erscheinend, übernimmt er mit wachsender Kraft allmählich die Führung. Bald droht er in trotzigem d-moll aus den Bässen, bald wendet er sich in energischem Kanon fast leidenschaftlich nach f-moll, bis endlich nach langem Ringen der lebhafte Eintritt der Wiederholung mit dem Thema in den Bässen alle unwirschen Gedanken hinweg-

fegt. Mit unvergleichlicher Kunst ist es Beethoven gelungen, diesem Beginn der Wiederholung alles formalistisch Erzwungene zu nehmen und ihn als Höhepunkt des Satzes organisch zu entwickeln. Auch die Fortsetzung ist dichterisch neu belebt, schwungvoller als vorher. An Stelle des fernliegenden D-dur tritt im Seitensatz jetzt das nahverwandte B-dur mit entsprechendem F-dur-Abschluß. Alles scheint nach festem, vorgezeichnetem Plan zu verlaufen, da bringt die Coda noch eine letzte Überraschung. Die lyrischen Elemente des Seitensatzes bemächtigen sich des Hauptthemas, das plötzlich als graziöser Klarinettengesang in Des-dur auftritt und in dieser Verkleidung die Gedanken für geraume Zeit weit ablenkt von der frischen Grundstimmung. Und als schließlich das wiedergefundene F-dur jubelnd intoniert wird, da scheint mit einemmal das ganze Bild wie eine luftige Erscheinung zu zerfließen. Die eben noch mit lustiger Derbheit pochenden Akkorde werden plötzlich leiser und zarter. Sie verbleichen vor unseren Augen. Leicht verhauchend klingt aus dem Schlußtakt nur einmal noch das Anfangsmotiv — wie ein letzter Gruß entschwebender freundlicher Geister.

Tönten aus dem 1. Satz noch Ausklänge eines scherzhaft polternden Unmutes, so ist das folgende Allegretto eines jener Stücke, deren stille, innige Heiterkeit jede Störung, selbst humoristischer Art, ausschließt. Auf leicht federnden Bläserakkorden tänzelt die schelmische Melodie der Violinen einher, von den Bässen mit diskreter Zartheit beantwortet. Einer Überlieferung zufolge soll sie ihre Entstehung einem auf Mälzel gedichteten Kanon verdanken. Wahrscheinlich ist indessen das Allegretto älter als der Kanon, die tickende Metronombewegung kann also trotz der rhythmischen Ähnlichkeit mit der Begleitung kaum als Veranlassung zu diesem Thema angesehen werden. Eine einzigartige Naivetät ist über dieses Kleinod unter den Beethovenschen Allegretti gebreitet. Nicht die unwissende Naivetät des Kindes, sondern die des Mannes, der in der unbefangenen Heiterkeit sorglosen Empfindungsspiels die letzte Weisheit findet. Die zierlich gefühlvolle Anmut des Nebenthemas, die gleichsam neugierig tappenden Sechzehntelfiguren der

Zwischensätze, die lustig raschelnden Abschlüsse, die launigen Echoeffekte der Coda, die zum Schluß wie ein phantastisches Scherzbild entschwirrt — all diese feinen, ungreifbaren Reize machen diesen Satz zu der vielleicht kostbarsten Miniatur unserer symphonischen Literatur.

Das stark archaisierende Element, das schon in den beiden Vordersätzen zum Ausdruck kommt, gelangt im 3. Satz vollständig zur Herrschaft. Hier kehrt der alte Menuett wieder, wie er leibt und lebt, mit all seiner würdigen Behäbigkeit und seiner lustigen Gravität. Es ist eigentlich der erste Menuett in Beethovens Symphonien, denn die Menuette der Ersten und Vierten tragen ihren Namen mit Unrecht. Freilich ist auch der Menuett der Achten nicht ganz echt. Die Freude an der Kopie, das schalkhafte Vergnügen an der Imitation lacht aus jeder Note. Genau betrachtet haben wir hier nur eine, mit dem Schein aufrichtigster Ehrbarkeit kokettierende Parodie vor uns. Darum eben gibt sich dieser Menuett so viel altväterischer als die meisten Mozarts und Haydns. Darum beginnt er so gewichtig mit zwei breit ausholenden Vortakten, darum schließt er festlich mit Trompeten und Pauken. Darum verschmäht er auch im Trio nach alter Manier nicht das solistische Konzertieren der Bläser. Er legt besonderen Wert darauf, von seiner Biederkeit zu überzeugen — eben darin liegt sein feinster Humor.

Wirkt der Tondichter hier durch die Komik der Verstellung, so wirft er im Finale mit Blitzesschnelle seine Maske ab. Das freie, aus unsagbarer Heiterkeit der Seele quellende Lachen, der Humor an sich, ohne Verbindung mit irgendeiner begrifflichen Nebenwelt, setzt sich hier in Töne um — Töne, gegen die selbst die Feinheiten Haydnscher Laune grobdrähtig und kleinbürgerlich erscheinen. Von dem ersten, heimlich kichernden Thema an, hinweg über das dröhnend einschneidende cis und das in unnahbarer Anmut schwebende Seitenthema bis zu dem Wirbeltanz der Coda — einer der umfangreichsten, die Beethoven geschrieben — welch eine kaum übersehbare Fülle der Erscheinungen, welche unzähl-

baren Schätze einzigen Humors! In ausgelassenem Phantasiespiel jagen und überbieten sich die Einfälle. Die übermütige Freude am Widerspruch diktiert den blitzartigen Wechsel der Tonarten, die unvermittelte Gegenüberstellung kontrastierender dynamischer und instrumentaler Farben, Urwüchsig ist die gravitätische Komik der in Oktavenschwankungen behäbig einherwandelnden Pauken. Fast erschreckend klingen die ungestümen Zwischenrufe der Bässe beim Beginn der Coda mit dem folgenden, anfangs verschleierten, dann immer fester schreitenden, marschartigen Skalenmotiv. Idyllische Heiterkeit klingt aus der romantischen Hörnerepisode vor der Stretta.

In dieser Aufrollung und geistreich paradoxen Verknüpfung aller Stufengrade des Humors, von der derben Drastik bis zum feinsten Elfengelächter spiegelt sich mehr als die schnell verrauschende Laune einer heiteren Stunde. Der Elementargeist selbst der Musik erscheint hier — lachend. Es ist kein Lachen des Gesichtes, der Stimme, der Gedanken. Es ist ein Lachen der Empfindungen. In diesen Empfindungen aber liegt alles eingeschlossen, was Schmerzen und Kämpfe, was Begeisterung und Verzagtheit, was Glück und Jubel je Menschen gelehrt haben. Alle Weisheit und alle Torheit, jede Erkenntnis, die ein reich bewegtes Leben gebracht hat — alles löst sich auf in dieses große, heilige Lachen, das tiefer ist als alle Vernunft und Philosophie.

Hätte Beethoven sein Schaffen als Symphoniker mit der Achten Symphonie beschlossen — es läge ein vollständig abgerundetes Gesamtwerk vor, das die ganze Skala großer leidenschaftlicher Empfindungen umfaßt und hinaufführt zur schmerzbefreiten Heiterkeit. Abgesehen von der Ersten und Zweiten Symphonie, die beide mehr den Musiker als den Poeten Beethoven charakterisieren, besäßen wir sechs einander ergänzende Dichtungen: die Helden-Allegorie der Eroica als Verherrlichung der Macht der Tat, das Problem der Tat selbst — zuerst in der B-dur-Symphonie als Kampf gegen persönliche Stimmungsverdüsterung mit freudig humoristischer Lösung, dann in tragischer Auffassung, als Kampf gegen die

Macht des Schicksals dargestellt. Und nach diesen drei Kampfsymphonien die drei Friedenslieder: die Pastorale mit ihrer still genügsamen Beschaulichkeit: eine Beobachtungsstudie, die Siebente mit ihrem ekstatischen Aufschwung: eine ins Kolossale gesteigerte Temperamentswallung, die Achte, Letzte, mit ihrer beseeligenden, wunschlosen Heiterkeit: ein befreiender Epilog. Eine runde, fertige Welt bietet sich hier den Blicken. Die progressive Linie ist unverkennbar. Nicht mit vorbedachter Absicht wurde sie innegehalten. Sie ergibt sich von selbst als Spiegelung des künstlerischen Reifeprozesses. Mit der Achten Symphonie ist dieser Reifeprozeß abgeschlossen. Eine Höhe über diese lachende Philosophie hinaus gab es nicht. Wäre Beethoven damals gestorben, man könnte heut beweisen, daß der symphonischen Literatur durch seinen Tod nichts verloren gegangen sei. Der Stoff, der ihm das Leben bieten konnte, war in der Tat erschöpft. Beethoven war durch den Berg hindurchgeschritten, er hatte mit der c-moll-Symphonie den Mittelpunkt erreicht und war mit der Achten wieder am anderen Ende herausgekommen. Er hatte eine Reihe von Symphonien geschrieben, die sich aneinander anschließen wie die Glieder eines Kettenringes. Nun war der Kreis geschlossen, das Werk vollendet, der Schöpfer ohne innere Aufträge. Sollte er die symphonische Form als für ihn erfüllt beiseite legen und sich Aufgaben anderer Art stellen?

Fast scheint es, als ob Beethoven in der Tat eine Zeitlang solche Gedanken gehegt hat. Nicht weniger als elf Jahre liegen zwischen der Vollendung der Achten und dem Abschluß der Neunten Symphonie. In diese Zeit fallen die letzten sechs Klaviersonaten nebst den Diabelli-Variationen, die zweite Leonore-Umarbeitung mit der neugeschaffenen Fidelio-Ouverture und als Hauptwerk, außer einigen kleineren Schöpfungen, wie dem Liederkreis „An die ferne Geliebte“ die Missa solemnis. Spärlich nur tauchen neben diesen Werken Skizzen zu einer neuen Symphonie auf. Sie lassen sich zwar zurückverfolgen bis in das Jahr 1809, wo bereits der Anfang des 1. Satzes der Neunten aufgezeichnet wird, aber die ernstliche Beschäftigung mit dem Plan des Werkes beginnt erst 1817, und an die Ausarbeitung

macht Beethoven sich erst während des Abschlusses und nach der Vollendung der Messe.

Woher aber gewann er den Stoff zu dem neuen Werk?

Ein Vorwärtsschreiten auf der Bahn, die in stetem Anstieg von der Eroica zur Achten Symphonie geführt hatte, war nicht mehr möglich. Die Anregungen, die menschliche Erfahrungen in Beethoven geweckt und die er in künstlerische Taten umgesetzt hatte, waren erschöpft. Nur eines noch blieb ihm: ein Rückblick, von der hohen Warte des Erkennenden, durch Stürme aller Art wissend Gewordenen aus. Hatte er bisher die Probleme des Lebens einzeln, wie sie ihm die reifende Erfahrung darbot, gelöst, so galt es jetzt, sie aus der Perspektive des philosophischen Betrachters noch einmal zusammenzufassen. Nicht die unmittelbare Anschauung eines Erlebnisses, sondern ein reflektierendes Moment gibt den Impuls zur Schöpfung der Neunten. Und dieser reflektierende Grundzug verleiht dem Werk eine Stellung außerhalb des Kreises der übrigen Symphonien. Wie Episoden erscheinen sie dieser Generalbeichte gegenüber, die erst die Schlußfolgerungen zieht aus den direkten Spiegelungen der Erlebnisse.

Um diesen hohen Standpunkt des über die Erfahrungen selbst erhabenen, rein erkennenden Betrachters zu erreichen, bedurfte Beethoven des Durchgangs durch jene Werke, die, zwischen der Achten und Neunten Symphonie geschaffen, sein Inneres von allen Schlacken irdischen Begehrens und persönlicher Leidenschaft reinigten. Die Schlußsätze der letzten Klaviersonaten zeigen dieses Ziel in sechsfach verschiedener Anschauung, und das Dona nobis pacem der Messe, die Bitte um inneren und äußeren Frieden ringt nicht nur nach Frieden mit Gott und den Menschen, sondern mehr noch nach Frieden mit den Mächten des eigenen Wesens. Und während des Ringens um diesen Frieden reift in Beethoven der Plan zu einem neuen großen Werk, einer rekapitulierenden Gegenüberstellung der Tragik in ihrer zermalmenden Wucht und der Verkündigung einer Auferstehung des Geistes zu ewiger, nie erlöschender Freude. Noch einmal steigt er aus den reinen Sphären seiner

Messeklänge hinunter in die dunklen Regionen des Lebens. Gespenster der Vergangenheit werden beschworen. Er, der keine höhere Schicksalsgewalt mehr kennt, erinnert sich des hoffnungslosen, erschütternden Kampfes, den einst sein Wille zum Glück bestehen mußte, bevor er die Wertlosigkeit dieses Glückes erkennen lernte. Er erlebt noch einmal die Wandlungen aus der Anbetung der Natur zur Erkenntnis des wahren göttlichen Wesens. Und nun, im überquellenden Jubel dieser Erkenntnis, ringt sich von seinen Lippen jener gewaltige, brausende Hymnus zum Preise der Macht, die stärker ist als alle Schrecken und Schmerzen des Menschenlebens. Die Freude reicht dem Sieger, der ihr Heiligtum betritt, die Hand. Sie führt ihn nach Elysium, wo alle irdischen Schranken fallen, wo die stolzen Adelsmenschen, die großen Überwinder des Schicksals ein Glück finden, das alle kleinen, irdischen Begehrlichkeiten vergessen läßt. Die Träume seiner Jugend erwachen wieder: „Alle Menschen werden Brüder," und aus der Leonore klingt es herüber: „Wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein."

So überwältigend sich die Idee dieses Werkes, in großen Zügen betrachtet, darstellt, bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, daß die Einheit des Ganzen nur eine scheinbar organische ist. In Wirklichkeit ist diese Kolossalschöpfung nicht, wie die Symphonien von der Vierten bis zur Achten, Ausfluß einer einzigen, vom ersten bis zum letzten Takt in ununterbrochener Steigerung sich hervorringenden Idee. Sie ist vielmehr in titanenhafter Arbeit zusammengeschweißt aus zwei, genauer genommen drei verschiedenen Plänen, die zu gleicher Zeit aus Beethovens Schöpferwerkstatt empordrängen ans Licht. Zwei von ihnen sind Symphonieentwürfe, vermutlich aus dem gleichen Bedürfnis zweimaliger Aussprache des Produktionstriebes entstanden, wie die Dritte und Vierte, die Fünfte und Sechste, die Siebente und Achte Symphonie. Die erste des neuen Paares wird als Symphonie in D bezeichnet. Die Skizzen dazu enthalten außer dem für den 2. Satz geplanten Scherzothema (mit dem Zusatz „Fuge", „Ende langsam") für den 1. Satz den heutigen vermutlich aus dem Jahre 1809 stammenden Anfang, sowie für das

„Finale instromentale" im Sommer 1823 das später für den Schlußsatz des a-moll-Quartettes verwendete Thema. Diese Symphonie wird späterhin in den Notizen als „Symphonie allemande" bezeichnet, vielleicht zum Unterschied von der für England geplanten Zwillingsschöpfung.

Über dieses zweite Werk sind nur spärliche Notizen vorhanden. Es fehlt eine Angabe der Tonart, es fehlen auch Themen, die sich mit Sicherheit als zu ihr gehörig feststellen lassen. Nur eine, allerdings sehr merkwürdige Dispositionsskizze findet sich unter den Vorarbeiten zur Sonate op. 106 aus dem Jahr 1818: „Adagio cantique: Frommer Gesang in einer Symphonie in den alten Tonarten (Herr Gott, Dich loben wir — alleluja), entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze 2te Symphonie charakterisiert, wo alsdenn im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchesterviolinen etc. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann die Singstimmen nach und nach eintreten. Im Adagio Text griechischer Mythos — Cantique Ecclesiastique — im Allegro Feier des Bacchus."

Trotz der fehlenden oder nicht nachweisbaren Notenskizzen lassen sich also deutlich zwei voneinander verschiedene Pläne erkennen. Der erste, auf die Symphonie in D bezügliche, sieht noch im Sommer 1823 ein „Finale instromentale" vor. Der zweite projektiert einen Vokalschluß zur „Symphonie in den alten Tonarten". Daß Beethoven den hier skizzierten Plan später für die in seinen letzten Lebenstagen entworfene Zehnte Symphonie habe verwerten wollen, ist wenig wahrscheinlich. Beethovens Äußerungen Schindler gegenüber lassen vielmehr vermuten, daß es sich hier wieder um eine neue Idee handelte und diese „zweite" Zehnte keineswegs auf die neben der Neunten entworfene zurückgreifen sollte. Dagegen sind augenscheinlich einzelne Teile dieses Symphonieplans in das a-moll-Quartett op. 132 hinübergenommen worden. Nicht nur das „Dankgebet eines Genesenen an die Gottheit", auch das Thema des Finales deutet auf den Symphonieentwurf. Freilich nur auf Einzelheiten. Der weitaus größere Teil hat augenscheinlich andere Ver-

wendung gefunden. Wir brauchen nur die Bemerkungen „Adagio cantique“, „im Allegro Feier des Bacchus“, die auf „gewisse Weise im letzten Stück“ vorgenommene Wiederholung des Adagios, vor allem aber die Idee des Chorschlusses genauer zu beachten, und wir werden zu der Annahme gedrängt, daß Beethoven hier zwei Symphoniepläne, nach Absprengung mehrerer Einzelheiten des zweiten, während der Arbeit an dem ersten Werk miteinander verschmolzen hat. Der Stoff wuchs ihm unter den Händen, die Ideen kreuzten sich. Die Symphonie in D und die mit der Bacchusfeier gingen ineinander auf, und jede gab der anderen einen Teil ihrer Besonderheiten.

Der griechische Mythos im Text mußte allerdings dieser Verkoppelung geopfert werden. Er hätte schwerlich zu dem im Entwurf schon feststehenden Plan des 1. Satzes der Symphonie in D gepaßt. Beethoven verzichtet dafür auf das für dieses Werk schon vornotierte Andante moderato alla menuetto, indem er es zwar nicht fallen ließ, wohl aber aus A- nach D-dur übertrug und zum zweiten Thema umwandelte, während der Hauptgedanke des Adagios erst nachträglich erfunden wurde. An die Stelle des Mythos aber trat nun ein anderer, längst gehegter Lieblingsplan, dessen Ausführung durch äußere Zufälle bisher stets verhindert worden war: die Komposition von Schillers Ode „An die Freude“. Ein drittes, von den beiden ersten wieder durchaus unabhängiges Moment wurde dadurch in die Symphonie hineingetragen. Schon 1793 beschäftigte Beethoven sich mit dieser Idee, wie ein Brief Fischenichs an Schillers Schwester Charlotte verrät. 1798 tauchen die ersten Entwürfe auf. Sie werden 1811 wieder aufgenommen und sehr ernsthaft fortgesetzt bei der „Dichtung“ der Namensfeier-Ouverture. Schon damals denkt Beethoven an eine Kürzung des Gedichtes. „Abgerissene Sätze, wie Fürsten sind Bettler usw. nicht das Ganze,“ heißt es 1812. Aber wieder bleibt das Projekt liegen, bis das Bedürfnis nach einem passenden Abschluß der beiden, in eins verschmolzenen Symphonien es von neuem zur Erörterung stellt. „Finale. Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium. Die Symphonie aus 4 Stücken, darin das 2. Stück im $^{2}/_{4}$-Takt wie in dem 1. des 4. könnte

in $^{6}/_{8}$-Dur sein und das 4. Stück recht fugirt." Noch wissen wir nicht, ob diese Bemerkung aus dem Jahr 1822 der ersten oder zweiten Symphonie gelten soll. Später erst wird sie auf die Symphonie allemande bezogen, „entweder mit Variationen, wo der Chor alsdann eintritt, oder ohne Variationen". Und das 4., „recht fugierte" Stück erweitert sich jetzt zum „Ende der Symphonie mit türkischer Musik und Singchor den Rhythmus von 3 Takt im Gloria". Es ist ein harter, überaus schwieriger Entstehungsprozeß, der hier nur in seinen wichtigsten Phasen angedeutet wurde. Ebenso zahlreich wie die Erwägungen über die Gestaltung des Finales sind die Schwierigkeiten bei der Einführung der Singstimmen und die Wandlungen der Melodie selbst, bis Beethoven im Herbst 1823 die endgültige Form findet und das Werk im Winter 1823—1824 zum Abschluß bringt.

Man muß, um die Überlebensgröße dieser Symphonie begreifen zu können, sich seiner Genesis erinnern. Drei Gedankenwelten stoßen aufeinander. Der Hauptsatz und das Scherzo der Symphonie in D, die Cantique ecclesiastique des Schwesterwerkes, durchflochten von dem Andante moderato alla menuetto des ersten, und zuletzt die an Stelle der Bacchusfeier tretende Ode „An die Freude", durch Zitate aus den vorangehenden Sätzen mit diesen mehr äußerlich verknüpft, als aus ihnen entwickelt — das sind die drei großen Wurzeln dieser Schöpfung. Wohl wachsen sie zu einem Stamm ineinander, doch läßt sich die Verschiedenheit ihrer Herkunft nicht verdecken. Nicht zum erstenmal wagt der Symphoniker Beethoven eine solche Zusammenpressung mehrerer in sich selbständiger Einheiten zur symphonischen Gesamtheit. Es vollzieht sich eine Wiedergeburt des Eroica-Typs. Die symphonische Form wird als kollektiver Organismus aufgefaßt. Das Prinzip der Einheitlichkeit der Handlung wird durchbrochen, der Schauplatz und die Charaktere wechseln. Die Überfülle des Stoffes drängt zu der eigentümlichen Mischform der symphonischen Trilogie, deren Teile in der Eroica wie in der Neunten nur durch Bindungen ideell-konstruktiver Art zusammenhängen.

Die Ähnlichkeit des Formtyps zwischen der Dritten und Neunten Symphonie aber läßt zugleich den Unterschied in der Stoffbehandlung bei beiden Werken erkennen. In der Eroica hatte die unmittel-

bare Anschauung der vorbildlichen Charaktere auch eine ebenso unmittelbar wirkende künstlerische Darstellungsart bedingt und Beethoven zur dramatischen Gestaltung des Symphoniesatzes getrieben. Der rückschauende Charakter der Neunten bringt einen wesentlich neuen Zug: den der Reflektion mit sich und gibt dadurch der Darstellung ein mehr schilderndes, erzählendes Gepräge. Es ist nicht das Leben selbst, das in Töne gebannt und dargestellt wird, sondern ein gedankliches Nacherleben, gehoben durch die Kraft der dichterischen Vergrößerung, die im Vergangenen nur das Bedeutende, Bleibende sieht und es aus dem engen Kreis des persönlichen einstigen Erlebnisses in die weite Sphäre allgemeiner Erfahrung trägt. Nicht das Ereignis selbst stellt sich dar, sondern die daraus gewonnene Schlußfolgerung.

So gibt der Inhalt des 1. Satzes der Neunten nicht eine Fortsetzung oder Erweiterung der entsprechenden Teile der Dritten, Vierten, Fünften Symphonie, sondern gleichsam das Fazit dieser früheren Kämpfe. Dementsprechend tritt der Hauptgedanke nicht sofort mit plastischer Bestimmtheit hervor. Er wird gleichsam erst heraufbeschworen — wie eine Geistererscheinung, die aus brodelndem Chaos emporsteigt. Es ist ein künstliches Wachrufen der tragischen Idee, ein gewaltsames Herbeiziehen aus Erinnerungstiefen. Formal kleidet es sich in das Gewand der Einleitung, die doch keine Einleitung im gewohnten Sinn ist, denn sie wird wiederholt gleich einem Zauberspruch, der den Geist ans Tageslicht ruft. Das mystische Dämmern des leeren Quintenklanges a-e, die Erwartung, die schon in der Verwendung der Dominantharmonie zum Ausdruck kommt, das geheimnisvolle Aufzucken thematischer Rhythmen, das neblig wogende Instrumentalkolorit — alles zusammen gibt den Eindruck einer Beschwörungsszene, in der plötzlich wie ein riesenhafter Schatten der herbeigerufene Dämon auftaucht, sich in erschreckender Majestät zeigt und dann, nach schmerzvoll aufschreienden Dissonanzen wieder lautlos in den Abgrund zurückgleitet. Vermag der Beschwörer ihn nicht zu halten? Noch einmal spricht er die Zauberformel, noch einmal wird der Dämon heraufgerufen. Und jetzt

bleibt er im Licht. Das gespenstige d-moll der ersten Erscheinung wandelt sich zum krafterfüllten B-dur — aus der unheimlich grandiosen Vision des Anfangs ist lebensvolle Wirklichkeit geworden.

Merkwürdige Erinnerungen weckt der erste Teil dieses in schroffen Rhythmen akkordisch abwärts stürzenden Themas: das d-moll-Motiv aus dem 1. Satz der Zweiten Symphonie kehrt hier wieder — dort eine düstere, von freundlichen Gedanken verdrängte Ahnung, jetzt schwer lastende Erkenntnis. Auch der drohend klopfende Rhythmus des Schicksalsmotives der Fünften erklingt aus den sich anschließenden drei Sechzehnteln, die hier mit einer leidenschaftlich sich aufbäumenden melodischen Linie umkleidet werden.

Der Reminiszenzen sind in diesem Stück überhaupt mehr, als man im allgemeinen anzunehmen geneigt ist, und wenn man sie nicht als Zitate im engeren Sinn, sondern, ihrer symbolischen Bedeutung nach, als Stimmungsanklänge auffaßt, geben sie manchen Aufschluß über das reiche, von tausend Erinnerungen durchzogene Seelenleben dieser Dichtung. So erscheint im Gefolge des Seitensatzes, unmittelbar nach der in chromatischen Verschlingungen sich windenden Sechzehntellinie der Streicher, eines von Beethovens Lieblingsmotiven: abwechselnd in den Intervallen des Dominantseptimen- und Tonika-Akkordes mit übergreifender Sexte niedersinkend. Wir begegneten ihm schon im ersten Satz der Pastorale, wo es die friedliche Glücksstimmung des Idylls in auf und nieder wogenden Tonbildern spiegelt. Früher erschien es im Scherzo der B-dur-Symphonie, durch das lebhafte Tempo zum freudigen Ausdruck munterer Beweglichkeit gesteigert, im Menuett der Achten zu heiterer Grazie umgeformt. Erst als Allegrothema der Egmont-Ouverture erhält es, nach Moll übertragen, düster leidenschaftliches Gepräge. Doch am eindruckvollsten gestaltet es sich jetzt in der Neunten. Die Verwendung der None, die emphatische Verlängerung der Anfangsnote gibt ihm einen schmerzlich klagenden Zug, und der Wechsel von Dur und Moll verleiht ihm den wehmutsvollen Ausdruck des unter Tränen Lächelnden.

Wie abweichend von früheren Symphonien Beethoven hier die poetische Grundidee erfaßt, läßt die Auslassung der bisher ausnahms-

los vorgeschriebenen Wiederholung des ersten Teils erkennen. Die Bedeutung, die Beethoven sonst der Exposition beilegt, weil sie die Keime der späteren Entwicklung birgt, fällt hier fort, denn das schöpferische Prinzip im Aufbau dieses Satzes ist das der Zerlegung. Hier entrollt sich keine Entwicklung im fortschreitenden, sondern im begründenden Sinn. Das Hauptthema selbst gibt beim ersten Erscheinen die Inhaltsbestimmung des ganzen Stückes in ehernen Zügen. Was folgt, ist nur Beweisführung. Wie der Grundgedanke am Schluß fast unverändert wieder erscheint, so stehen auch wir wieder an dem nämlichen Punkt, von dem wir ausgingen. Wir sind nicht vorwärts geschritten wie in den anderen Symphonien. Aber wir haben die Regionen oberhalb und unterhalb dieses Punktes bis in die fernsten Höhen, bis in die geheimsten Tiefen durchmessen.

In diesem Prinzip des Aufbaus nicht durch Erweiterung, sondern durch Zergliederung des Themengehaltes liegt das Neue dieser betrachtenden, nicht erlebenden Symphonik, liegt ihre anregende Kraft für spätere Generationen. Sie bedingt eine weit schärfere psychologische Ausdeutung der Motive als die dramatische Symphonik. War hier das Motiv ein Charakter, dessen Ausdruck zwar veränderungsfähig, dessen Individualität aber stets die gleiche bleibt, so wird das Motiv jetzt zum symbolischen Mittler psychologischer Wandlungen vertieft. Ein reiner Denk- und Empfindungsprozeß spielt sich ab, der nicht erst der Vermittlung durch das in Themen- oder Motivcharakteren dargestellte innere Erlebnis bedarf. Es ist ein ähnlicher Unterschied, wie zwischen programmatischer und programmloser Musik. Wie dort die in Worten angedeutete Handlung im Gegensatz zu der nur in charakteristischen Themen dargestellten steht, so scheidet jetzt sogar die thematische Handlung aus, um einer rein spirituell erfaßten Motivpsychologie Platz zu machen.

Betrachten wir die wichtigsten Wandlungen jenes hämmernden Auftaktmotivs, das, im dritten Takt des Themas zuerst erscheint, den Anfangsrhythmus der c-moll-Symphonie nachzuahmen scheint. Wie ein mit rücksichtsloser Unerbittlichkeit herausgeschleuderter Befehl von den Streichern der antwortenden Bläsergruppe zuge-

rufen, erscheint es zum klagenden espressivo verwandelt im Beginn der Durchführung, gewinnt dann wieder trotzig energische Züge, um bald, von Beethoven selbst „cantabile“ bezeichnet, im ergreifenden a-moll der Violinen wie mutlos seufzend zu erklingen. Doch seine Metamorphosen sind damit noch nicht beendet. In der Gegenbewegung nach F-dur umgedeutet, sucht es, unmittelbar vor dem Rücksturz in die dämonische Sphäre des Anfangs, die nahende Katastrophe durch scheinbar unbefangene, fast träumerisch tändelnde Heiterkeit aufzuhalten und steigert sich zum Ausdruck visionärer Verklärung in der D-dur-Episode des Wiederholungsteils. Dann erst, bei der in trübes Moll gehüllten Wiederholung der Hoffnungsbotschaft durch die gleichsam ungläubig flüsternden Streicher, erhält es die ursprüngliche Form wieder, in der es auch den Satz beschließt.

Schon dieser, nur in einigen seiner Hauptstadien angedeutete Entwicklungsgang zeigt, daß sich hier ein richtiger Kreislauf des motivischen Ausdrucks vollzieht, der, im Anfangs- und Endpunkt zusammenstoßend, nahezu das ganze Empfindungsleben umschließt. Überblicken wir nun die Entwicklungsbahn des Ganzen, von dem ersten Aufstieg des Hauptgedankens bis zum inneren Wendepunkt: der zu schreckhafter Größe gesteigerten Wiederkehr des Anfangs, der vernichtenden Erkenntnis der Schicksalsidee — von dort zur Coda mit ihrem heroischen Klagegesang über dem sturmflutartig sich aufwühlenden chromatischen Orgelpunkt — und dann bis zum letzten, alle Klagen unerbittlich abschneidenden Fatums-Triumph: es ist derselbe Kreislauf der Empfindungen im ganzen, wie ihn die motivische Entwicklung im einzelnen zeigte. Kein Kampf mit dem Schicksal, wie ihn die c-moll-Symphonie schilderte, sondern eine Schilderung dieser Schicksalsmacht selbst. Eine Schilderung ihres Eindruckes auf das Gemüt, ohne den Versuch eines Widerstandes. Auch die begütigenden, tröstenden Episoden sind nur reflektierender Art. Sie dienen dazu, den Charakter des Grundgedankens schärfer hervorzuheben, ohne ihm gegenüber selbständige gegnerische Bedeutung beanspruchen zu können.

Deutlicher noch als in den anderen Symphonie-Scherzi tritt in dem der Neunten der Zusammenhang mit dem 1. Satz hervor. Nicht nur durch die unmittelbar formale Angliederung, die Beethoven in der Eroica noch nicht gewagt hatte. Sondern die Übertragung der Grundstimmungen des Hauptsatzes in eine Sphäre gespenstig wirrer Phantastik, wie sie namentlich in den Scherzi der Dritten, Vierten und Fünften Symphonie bemerkbar wurde, wird hier durch die Einleitungstakte notengetreu angekündigt: in abgerissenen Rhythmen ertönt der Anfang des 1. Satzes, der in Dreiklangsintervallen niederstürzende d-moll-Akkord. Diese zuckenden, punktierten Rhythmen sind bereits aus anderen Werken bekannt. Am Anfang der Fidelio-Ouverture (E-dur) und im Gloria der großen Messe erscheinen sie, beide Male akkordisch aufsteigend, als Ausdruck stürmischer Freude. Jetzt gibt ihnen die Mollfärbung und veränderte Richtung der melodischen Linie das Gepräge wilder Leidenschaft, die Einmischung des Paukensolos einen Zug burlesker Dämonie. In hastendem Fugato entwickelt sich das Thema, ruhelos jagend auch da, wo der volle Chor der Instrumente es übernimmt. Der aufstachelnde, gleichsam vorwärtspeitschende Rhythmus heftet sich selbst an das wild aufjauchzende Seitenthema. Er tönt bald aus spitzen Holzbläserregistern, bald plump polternd, wie in einer grimmigen Erinnerung an die humorvollen Späße der Achten, aus den Pauken. Er ist der phantastische Dämon dieses Stückes. Erst ein erregter Ansturm der Instrumente im Vierviertel- (ursprünglich Zweiviertel)-takt bringt ihn zur Ruhe.

Eine friedliche Landschaft breitet sich aus. Zart ertönt eine pastorale Weise — ihre im Quintenumfang stufenweis steigende und fallende Melodie gesellt sie der Familie des Freudenhymnus, der Seitenthemen des 1. Satzes und des Scherzos zu und erinnert an das Trio der Zweiten Symphonie. Klarinetten und Oboen beginnen, ein zierlich tänzelnder Fagott begleitet. Allmählich mehren sich die Stimmen, von allen Seiten wird das Thema aufgenommen. Immer heller strahlt das leuchtende D-dur auf, ein Glanz breitet sich aus, ähnlich wie im Trio der A-dur-Symphonie. In beiden auch durch die Tonart nah verwandten Sätzen erscheint der langgehal-

tene, durchklingende Orgelpunkt, dort die Quinte A, jetzt der Grundton D, der, ebenso wie der Posaunenklang, dem Bild hier eine noch vollere, wärmere Farbe gibt. Wie in der Siebenten gestaltet sich der Weitergang des Stückes mit zweimaliger Rückkehr des Scherzos und Trios, das zuletzt, nach kurzer, traumhafter Andeutung jäh abbricht und — als wäre es noch zu früh für das dauernde Festhalten dieser Glücksstimmung — durch Scherzomotive eilends geschlossen wird.

Ähnlich unvermittelt, wie in der Eroica auf die Verherrlichung freudiger Tatkraft die Totenklage folgt, schließt sich in der Neunten dem grandiosen Hymnus an das Schicksal das Adagio molto e cantabile als ein Bild tiefsten, weihevollsten Friedens an. In beiden Fällen vollzieht sich eine Entspannung der aufs äußerste erregten Kräfte, ein Umschlag in Extreme, der durch psychologische Reaktion im Künstler erzeugt wird. In diesem Empfindungsumschwung liegt eine gewisse organische Logik für den Schaffenden wie für den Nacherlebenden. Keine direkte Fortsetzung des poetischen Gedankenganges, wie etwa in der Fünften Symphonie, sondern eine Ergänzung im Sinn eines durch die leidenschaftliche Erschöpfung der ersten Idee bedingten Gegengewichts. In der Eroica folgt auf die Verherrlichung freier Tatkraft die Trauer, in der Neunten bewirkt der Anblick vernichtender Schicksalsgewalten die Versenkung in die trostspendenden, aufrichtenden Mächte des eigenen Innern, die religiöse Einkehr. Das Scherzo hat keine Befreiung gebracht — nur ein wirres Schattenspiel tröstender und düsterer Phantasien. Das Adagio verschließt sich völlig der Außenwelt. Nach träumerisch präludierenden Harmonien erklingt eine der feierlich andachtvollsten Melodien, die Beethoven je geschrieben. Sie wurde als letzte des ganzen Werkes, später noch als die Freudenmelodie, erfunden. Wie ein Gebet tönt sie aus dem Streichquartett, dem ein orgelartiges Echo der Holzbläser antwortet. Zu inbrünstiger Erhebung schwingt sich der Abschluß dieses Themas auf, verheißungsvoll klingt das emporstrebende Motiv aus der Flöte zurück.

Da, gerade im Augenblick heiligster Versunkenheit, taucht plötzlich ein neues Bild auf: eine innige, von hingebender Sehnsucht erfüllte Melodie, schwärmerisch ansteigend in der Hoffnungstonart des Werkes, dem D-dur der visionären Hornepisode des 1. Satzes und des Trios. Wie eine beglückende, ins Leben zurückziehende Erinnerung breitet sich der Gesang auf der Dominante als Basis aus. Man könnte bei diesen beiden Themen des Adagios vergleichend an die beiden Frauengestalten Tizians auf dem als „Himmlische und irdische Liebe" bekannten Bild denken. Und nun scheint es, als ob beide Erscheinungen in Wettbewerb miteinander treten wollten. Die feierlich getragene Ruhe des B-dur-Gesangs löst sich auf in fließende melodische Bewegung, die D-dur-Melodie erscheint in verklärendem G-dur. Doch das religiöse Element behält die Oberhand. Irdische Verheißungen locken den einsamen Beter nicht mehr. Wie eine Verkündigung aus höheren Welten erscheint das erste Thema jetzt im Es-dur-Satz. Feierliche, sphärenhafte Bläserklänge werden von harfenartigen Streicherpizzicati umspielt und von einer frei phantasierenden, empordrängenden Hornstimme durchklungen. Von den Violinen wird die Botschaft aufgenommen und mit noch innigerer Teilnahme als vorher umschreibend angedeutet. Doch noch eine zweite Prüfung steht bevor. Die Lockungen irdischen Glücksgenusses sind überwunden, jetzt erklingen die herausfordernden Rufe zum Kampf. Werden sie die Andacht des in die Anschauung überweltlicher Schönheiten Versunkenen stören? Zweimal ertönen die fanfarenartigen Es-dur-Akkorde, zuerst kurz abgewehrt, beim zweitenmal ein schmerzlich zauderndes Besinnen weckend. Dann aber nimmt die weihevolle Stimmung völlig Besitz von dem Andächtigen. In weltabgewandter Einsamkeit lauscht er der überirdischen Botschaft von einem Frieden, der reiner ist als alle Glücks- und Kampfesgewinne des Lebens.

Mit seinem durchaus selbständigen, durch die vorangehenden Sätze keineswegs direkt bedingten Gedankengang nimmt das Adagio zwischen der zusammenhängenden Gruppe des 1. und 2. Satzes und dem Finale eine besondere Stellung ein. Was ihm dem

Allegro und Scherzo gegenüber seine ergänzende Bedeutung gibt, ist, im Gegensatz zu der dort vermittelten Erkenntnis der unbesiegbaren Dämonie des Fatums, die Verkündigung eines Friedens, der, über alle Lebensstürme erhaben, aus der gläubigen Zuversicht auf das Vorhandensein einer besseren reineren Welt gewonnen ist. Die optimistische Tendenz dieses Satzes gründet sich auf Verheißungen aus übersinnlichen Sphären, die den Dämonen des Menschenlebens unerreichbar sind. Diese Verheißungen in die Wirklichkeit zu übertragen, aus ihnen eine Waffe gegen die Schicksalsmacht zu schmieden, ist die Aufgabe des letzten Satzes. Aus der weltfremden, religiösen Versunkenheit des Adagio-Schlusses stürzt der Erwachende mit gellendem Aufschrei wieder in das Chaos leidenschaftlicher Verzweiflung. Allmählich erst formen sich klare Vorstellungen. Wie in der Fünften Symphonie wird auch hier, allerdings in noch erheblich größerem Umfang, von dem tondichterischen Mittel des Zitats Gebrauch gemacht. Die geheimnisvolle Beschwörungsformel des Anfangs, das dämonisch hastende Scherzo, die erhebende Trostbotschaft des Adagios — sie alle bieten sich wieder der nach neuen Zielen ringenden Phantasie. Und sie alle werden durch abwehrende Einsprüche der Bässe zurückgewiesen.

Die Skizzen verraten die ursprünglich geplanten Texte dieser Baßrezitative. „Nein, dieses würde uns erinnern an unsern verzweifel(ungs)voll(en) Zu(stand)," heißt es nach der Wiederholung des Finale-Anfangs. „O nein, dieses nicht, etwas anderes gefälliges ist es, was ich fordere", so wird der 1. Satz zurückgewiesen. „Auch dieses ist nicht nur (Possen) etwas Schöners und Bessers," heißt es nach dem Scherzothema. ‚Auch dieses . . . es ist zu zärtlich, etwas Aufgewecktes muß man suchen" — so wird das Adagio kommentiert. Doch als nun in den Holzbläsern das Freudenthema erklingt, da jubeln die Bässe: „Ha, dieses ist es, es ist nun gefunden — — Freude!"

Diese naiv stammelnden Texte geben nicht nur eine Inhaltsumschreibung der Baßrezitative. Sie spiegeln zugleich mit primitiver Anschaulichkeit den Kampf, den die Idee des Tondichters bestehen mußte, ehe sie zur Gestaltung gelangte. Dieser Kampf ist

auch jetzt noch nicht beendet. Nur eine Art Waffenstillstand tritt ein, wenn nun zuerst die Bässe und ihnen folgend die übrigen Instrumente, der Klangfarbe nach aufsteigend vom zarten Streicherkolorit bis zum festlichen Hörner- und Trompetenklang, die Freudenmelodie intonieren. Nur ein Toncharakter fehlt noch. Es ist der wichtigste von allen, für den die Melodie eigentlich erfunden ist und der allein ihre tiefere Bedeutung klarlegen kann: die Menschenstimme. Die Sehnsucht nach ihr scheint die übrigen Instrumente allmählich ihrer sicheren Ruhe zu entreißen. Unbefriedigt tönt ihr Gesang weiter, er findet keine Steigerung mehr, keinen Abschluß, und plötzlich, als wäre die ganze bisher verfolgte Bahn nicht die richtige, schlägt die Stimmung wieder um, und die verzweiflungsvollen Aufschreie der Einleitung ertönen von neuem.

Da endlich tönen in dithyrambischem Schwung, mahnend und verheißungsvoll zugleich, die Worte: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.“ Nun erst erhält die Melodie ihre wahre Deutung durch Menschenmund, eine Deutung, die, indem sie sich des Ausdrucksmittels der Variation bedient, alle Phasen freudiger Erregung durchläuft und sich vom heiteren Festgesang bis zum bacchantisch brausenden Hymnus steigert.

Wie im Eroica-Finale baut sich auch hier im Variationenzyklus eine reich belebte Welt voll wechselnder Empfindungen auf. Die Lobpreisung der befreienden Freudenmacht hält zum ersten Male inne bei dem Gedanken an Gott — Gott als Schöpfer und Freudespender, der den Menschen Mut einhaucht, ihre Kräfte zu erproben und zu betätigen. Ein heroisches Kampflied erklingt aus den Männerstimmen, ein instrumentales Nachspiel gibt ihm ausdeutende Ergänzung, und eine Strophe des Freudenliedes beendet diesen ersten Teil. In feierlicher Ergriffenheit beginnt der folgende. Wieder ist es der Gedanke an Gott, der diesen in gewaltigen Tonschritten von lastender Wucht schreitenden Gesang eingibt: Gott der Erhabene, Rätselvolle, in unnahbaren Regionen über flimmernden Sternen Thronende, der Urquell der Liebe. Freuden- und Liebesthema vereinen sich in den tiefsinnigen Stimmumschlingungen einer Doppel-

fuge, und in anbetender Bewunderung des Vaters der Liebe und Freude klingt der zweite Abschnitt aus. Dem Dank für das Geschenk der Freude, der anbetenden Verehrung der Liebesmacht folgt nun die Begeisterung über diese Göttergeschenke aus Elysium. Einmal nur noch, auf dem Gipfel des Glücksbewußtseins, tritt mit dem ätherischen H-dur-Satz des Soloquartettes tiefe, verklärende Ruhe ein. Dann faßt der Taumel trunkener Begeisterung die Sinne, und in dithyrambischen Ausrufen hallt dieser gewaltigste aller Lebenshymnen hinaus, der Menschheit entgegen.

Man kann es als fatalistische Fügung betrachten, daß Beethoven sein Werk als Symphoniker mit der Neunten beschloß. Historisch angesehen war es ein Zufall, denn die ersten Entwürfe zu einer Zehnten sind vorhanden, und Beethovens Äußerungen Schindler gegenüber lassen keinen Zweifel an der Ernsthaftigkeit dieses Planes. Entwicklungsgeschichtlich liegt kein Grund vor, die Möglichkeit eines Ausbaus der symphonischen Form nach der Neunten durch Beethoven selbst anzuzweifeln. Eher ist anzunehmen, daß Beethoven, von diesem Werk ausgehend, einen zweiten Symphonienkreis geschaffen hätte, dessen einzelne Abschnitte sich in ähnlicher Weise aneinander gegliedert hätten, wie die Werke von der Vierten bis zur Achten Symphonie an die Eroica. Mit der Neunten hatte Beethoven das symphonische Drama durch das psychologisch schildernde symphonische Epos abgelöst. Warum hätte ihm, dessen Produktionskraft sich mit den Jahren eher steigerte als verringerte, der Ausbau dieses Gebietes nicht ebenso gelingen sollen wie der des an die Eroica sich anschließenden Zyklus?

Nur eine Gefahr lag in dieser Möglichkeit einer Weiterentwicklung: Beethoven wäre bei einer Verfolgung der mit der Neunten aufgenommenen Spur wahrscheinlich bald an die Grenze der orchestralen Ausdrucksfähigkeit gelangt. Er hätte, wie früher schon das Klavier, auch das Orchester als ein für die Darstellung seiner Ideen ungenügendes Instrument erkennen müssen. Er wäre auch hier zu einer abstrakten Ausdrucksweise gedrängt worden, die sich kaum noch in klangliche Realitäten umsetzen ließ. Schon in der Neunten

steht die koloristische Symbolik der Beethovenschen Orchestersprache gelegentlich in so scharfem Gegensatz zu den Forderungen der sinnlichen Wirkung, daß ausbessernde Retouchen unbedingt erforderlich sind. Und zu diesem wirklichkeitsfremden, nur in idealisierten Vorstellungen lebenden Klangsinn kamen noch die natürlichen Schwächen eines namentlich in der immer wichtigeren Blechbläsergruppe unvollkommenen Orchesters. Wohl entschließt Beethoven sich hier wenigstens zur Verwendung von vier Hörnern, im Trio sogar wieder zur Inanspruchnahme der Posaunen, denen im 4. Satz noch kleine Flöte, Kontrafagott und stark besetztes Schlagzeug beigesellt werden. Aber wie primitiv waren im Grunde doch diese Mittel im Vergleich zu dem weltumspannenden Ideenkreis, dem sie Ausdruck und Farbe geben sollten!

Vielleicht liegt in der instinktiven Erkenntnis dieser Mängel der Orchestersprache einer der Gründe zu der Wahl des Chorfinales in der Neunten. An sich war der Schluß in dieser Form keineswegs die einzige Möglichkeit, dem Werk einen sieghaften, bejahenden Ausklang zu geben. Er war von den beiden Lösungen, die in Betracht kamen: Instrumental- oder Vokalfinale, nur die für den Hörer leichter erfaßbare. Doch diese leichtere Faßbarkeit mußte durch Preisgabe der stilistischen Einheit des Werkes erkauft werden. Gerade das Wort, das den Ideengang des Tondichters dem allgemeinen Verständnis erschloß, zog den Ausdruck selbst aus dem hohen Bereich der idealistischen Instrumentalsprache wieder in die niedrige Sphäre begrifflicher Vorstellungen herab. Es ist ein Materialisierungsprozeß, den Beethoven hier vornimmt, um seine Gedanken zu erläutern. Und so zweifellos gerade diese Lösung der Neunten ihre weitreichende Wirkung ermöglicht — für die Ziele der Beethovenschen Kunst: die Überwindung aller materiellen Elemente der Instrumentalsprache, bedeutet sie einen Rückschritt. Einen Rückschritt, der nicht einmal durch besondere Kühnheit oder Originalität der Idee entschädigt. Denn nicht nur Beethoven selbst hatte in der Klavierphantasie mit Orchester op. 80 das Chorfinale schon früher verwendet. Auch geringere Zeitgenossen, wie Peter von Winter, Vincenz Maschek bedienten sich des-

selben Schlußeffekts. Wenn Czernys Bericht über die erste Aufführung der Neunten auf Wahrheit beruht, so hat Beethoven selbst damals die Ansicht ausgesprochen, daß das Vokalfinale ein Mißgriff sei und er der Symphonie einen neuen Abschluß geben wolle.

Auf welche Weise aber wäre eine andere Lösung des Finaleproblems möglich gewesen?

Die Form, die der Bedeutung des poetischen Vorwurfs besser als das Vokalfinale entsprochen und dem symphonischen Kolossalbau als Krönung hätte dienen können, wäre die Fuge gewesen. Die Fuge, wie Beethoven sie in op. 106 als äußerste Steigerung rastlos tätiger Willenskraft, als reinsten Ausdruck geistiger Erhebung bereits geschaffen hatte. Daß der Gedanke an ein Fugenfinale wohl von ihm erwogen wurde, zeigt die Notiz „das 4. Stück recht fugiert" — ein Vorsatz, der in der Doppelfuge des Chores nur teilweis zur Ausführung gelangt ist. Warum aber scheute Beethoven davor zurück, der Klavierfuge ein orchestrales Gegenstück zu geben? Fühlte er sich bei der Neunten noch nicht stark genug dazu? Bedurfte er erst noch der Erfahrungen, die er an den letzten Quartetten sammelte? Ist die B-dur-Fuge op. 133 die Vorahnung des neuen Symphoniefinales?

Die Mängel der orchestralen Ausdrucksmittel hätten Beethoven sicherlich auf die Dauer nicht von einer Weiterverfolgung seines Weges abgeschreckt. Wie er selbst die Klänge nur innerlich vernahm, so übertrug er diese Forderung allmählich auch auf seine Hörer. Es war eine tiefsinnige Schicksalsfügung, daß der größte Instrumentaldichter im Leben die Empfänglichkeit für den sinnlichen Klang verlor. So wurde der idealisierende Charakter der Instrumentalmusik ad absurdum geführt und langte schließlich an der Grenze an, wo die Musik aufhört, Klang zu sein und nur noch in abstrakten Tonvorstellungen lebt. Bis dicht an diese Grenze führt die Neunte — ihr Finale macht einen scheuen Rücksprung in das Gebiet der alten, wohlbekannten Tonsprache. Ob Beethoven in der Zehnten den Weg der drei ersten Sätze weiter verfolgt hätte und hinübergeschritten wäre in das Land der absoluten Abstraktion —

diese Frage hat der Tod offen gelassen. Er hat damit ein Lebenswerk jäh unterbrochen, das, wäre es zum vollen Abschluß gekommen, nicht nur die Geschichte eines in wunderbarer Steigerung sich vollendenden Künstlerdaseins, sondern zugleich die reinste Darstellung einer Kunstphilosophie der gesamten Instrumentalmusik gespiegelt hätte.



Zweites Buch

Beethoven der Tondichter

IV

Dramatische Werke und Ouverturen



Zu den vielen Sagen, die der romantisch sentimentalen Beethovenauffassung zu danken sind, gehört die Annahme, Beethoven sei durch den Mißerfolg des Fidelio von der Opernkomposition abgeschreckt worden. Eine Behauptung, die psychologisch unwahrscheinlich und geschichtlich falsch ist. Auf den energischen, von unbeirrbarem Glauben an sich selbst erfüllten Beethoven mußte ein einmaliger Fehlschlag nicht lähmend, sondern aufstachelnd wirken. Ein flüchtiger Blick über Beethovens Opernpläne bestätigt dies. Bis zu seinen letzten Lebensjahren hat Beethoven der Bühne lebhaftes Interesse entgegengebracht und stets den Wunsch gehegt, Opern zu schreiben. Daß dieser Wunsch nur einmal zur Tat wurde, daran trägt einzig die Textfrage Schuld. Während seines ganzen Lebens hat Beethoven den Dichter gesucht, der ihm ein zusagendes Libretto schreiben sollte. Es ist ihm nicht gelungen, diesen Dichter zu finden. Aber daß er gesucht hat, unverdrossen, mit zäher Rastlosigkeit, daß er immer wieder hoffte und prüfte, um dann, gewitzigt durch die Fidelio-Erfahrungen, nach langem Besinnen doch wieder zu verwerfen — das wird meist vergessen. Man muß das stattliche Verzeichnis der Beethovenschen Opernprojekte im Zusammenhang überblicken, um die Beharrlichkeit zu bewundern, mit der Beethoven, trotz aller entmutigenden Erfahrungen, immer wieder seinem Ziel näher zu kommen bemüht war.

Beethovens Interesse für das Theater geht zweifellos auf nachhaltige Eindrücke aus der Jugendzeit zurück. Seine mehrjährige Tätigkeit als Bratschist am Bonner Nationaltheater hatte ihm, außer wichtigen praktischen Erfahrungen als Orchestermusiker, eine umfassende Kenntnis der Bühnenverhältnisse und der zeitgenössischen Opern-, Singspiel- und Melodramenliteratur verschafft. Thayer gibt eine genaue Übersicht des Repertoirs der Bonner Bühne vom Januar 1789 bis zum Oktober 1792. Außer Mozarts „Entführung“, „Don Juan“ und „Figaro“ erschienen Glucks „Pilgrime von Mekka“, Bendas „Romeo und Julia“, nebst seinem vielgerühmten Meisterwerk „Ariadne“, Salieris „Trofonio“ und „Axur“, Paësiellos „Barbier von Sevilla“, Dittersdorfs „Doktor und Apo-

theker", sowie mehrere Singspiele des fruchtbaren Dresdner Kapellmeisters Schuster. Grétry, Desaides, D'Alayrac, Monsigny, Cimarosa, Sacchini, Guglielmi, Sarti — fast ausnahmslos Namen von gutem Klang — vervollständigen die Liste der Autoren. Es ist ein recht stattliches Verzeichnis der beliebtesten Komponisten und Werke. Abgesehen von den großen dramatischen Schöpfungen Glucks, für die Beethoven sich auch später nie interessiert zu haben scheint, fehlt kaum eines der bekannten zeitgenössischen Hauptwerke.

Unter den Balletts wird neben Horschelts „Pryamus und Thisbe" am 6. März 1791 ein altdeutsches Ritterballett gegeben, angeblich eine Schöpfung des Grafen Waldstein. In Wirklichkeit hat Waldstein nur die Handlungsskizze entworfen, während die Musik von Beethoven stammt. So beginnt Beethovens Laufbahn als Bühnenautor mit der Komposition von zwei Ballettmusiken. Denn auch sein erstes größeres Bühnenwerk für Wien war die Musik zu einem Tanzpoem „Die Geschöpfe des Prometheus" von Vigano.

Zehn Jahre liegen zwischen der Fertigstellung dieser beiden Partituren. Nur einige kleinere Kompositionen für Bühnenzwecke entstehen in der Zwischenzeit: die beiden Baßarien „Prüfung des Küssens" und „Mit Mädeln sich vertragen", sowie die vermutlich in Wien geschriebenen Einlagen zu Umlaufs Singspiel „Die schöne Schusterin": „O welch ein Leben" und „Soll ein Schuh nicht drücken". In diese Zeit fällt auch der Unterricht in der dramatischen Komposition bei Salieri. Über Dauer und Art des Studiums läßt sich Genaues nicht ermitteln. Nach den wenigen erhaltenen Proben zu urteilen, war es Beethoven hauptsächlich um die Erlernung korrekter italienischer Sprachbehandlung und sangbarer Stimmführung zu tun. Augenscheinlich wollte er sich auf die Komposition italienischer Opern vorbereiten. Die etwa 1795—96 entstandene italienische Szene „Ah perfido" mag als Folge oder Abschluß des Unterrichts gelten. Einen Nachklang dieser Zeit bildet die etwa 1808 entstandene Ariette „In questa tomba oscura", deren Text auf Veranlassung des Verlegers Mollo von 63 Komponisten in Musik gesetzt wurde.

Mit der Aufführung des Prometheus am 26. März 1801 war Beethoven in den Kreis namhafter Bühnenautoren jener Jahre eingetreten.

Sein Ruf, durch die großen Instrumentalwerke bereits gefestigt, steigerte sich, als die mehrfachen Aufführungen des Oratoriums „Christus am Ölberg“ sein Talent auch zur dramatischen Vokalkomposition erkennen ließen. Dem findigen Schikaneder blieb es vorbehalten, Beethoven den ersten Opernauftrag zu erteilen. Im März 1802 hatte Schikaneder im Theater an der Wien zum erstenmal eine Oper des bis dahin in Wien unbekannten Cherubini „Lodoiska“ aufgeführt und damit nach längerer Zeit wieder einen großen Erfolg erzielt. Ein neuer Autor war entdeckt, nun begann das Wettrennen der beiden großen Opernbühnen Wiens um die Erstaufführung Cherubinischer Werke. Im Hoftheater setzte Baron Braun die Premiere des „Wasserträgers“ für den 14. August an — Schikaneder gelang es, der Hofbühne um einen Tag zuvorzukommen. Am 6. November gab man im Hoftheater „Medea“, am 18. Dezember kündigte Schikaneder „Elisa“ an. Doch schien die Situation für ihn bedenklich zu werden, als Baron Braun nach Paris reiste, um mit Cherubini persönlich über ein eigens für die Wiener Hofoper zu schreibendes Werk zu verhandeln. Schnell entschlossen faßte Schikaneder einen neuen Plan: er engagierte den gerade in Wien weilenden Abt Vogler sowie den eben zu Ansehen gelangenden Beethoven und bot ihnen außer dem Honorar freie Wohnung im Theatergebäude. So wurde der Urheber der Zauberflöte zwölf Jahre nach seiner Verbrüderung mit Mozart Beethovens erster Auftraggeber im Opernfach.

Welcher Art der vorgeschlagene Text war, ist nicht mehr festzustellen. Das Werk kam nicht zur Ausführung, Schikaneders Stern war im Sinken. Sein Geldgeber, der Kaufmann Zitterbarth, verkaufte das Theater an den Baron Braun. Hofbühne und Theater an der Wien wurden unter einer Leitung vereinigt, Schikaneder war seines Postens ledig, und die Verträge mit Vogler und Beethoven wurden hinfällig. Doch scheint es, daß schon vor der Entthronung Schikaneders Verhandlungen über eine neue Oper zwischen Baron Braun und Beethoven schwebten. Beethovens Verbindung mit dem Theater wurde nur auf kurze Zeit unterbrochen, an Stelle des Vertrages mit Schikaneder trat ein anderer, der Beethoven zur Kom-

position des Fidelio verpflichtete. Wieder bezog Beethoven seine Dienstwohnung im Theatergebäude, die er zum Empfang seiner Besucher benutzte. Der Arbeit widmete er sich in einer eigens gemieteten Privatwohnung im Pasqualatischen Haus, und als er in der warmen Jahreszeit sein Sommerlogis in Hetzendorf bezog, wo 1805 der größte Teil der Fidelioskizzen entstand, verfügte er über nicht weniger als drei Wohnungen.

Mit der Beendigung der Fidelio-Partitur im Herbst 1805 begannen jene trüben Erfahrungen, die Beethovens erste und einzige Oper zu einem Quell niederdrückendster Sorgen machten. Die ersten Aufführungen am 20., 21. und 22. November mißfielen. Beethoven entschloß sich auf Drängen seiner Freunde im Dezember zu Änderungen, die im wesentlichen aus mehr oder minder gut zu heißenden Kürzungen bestanden. Am 29. März 1806 fand die Erstaufführung, am 10. April die Wiederholung des umgearbeiteten Werkes statt. Die Wirkung war diesmal günstiger, da vernichtete ein Zerwürfnis zwischen dem sich benachteiligt glaubenden Komponisten und dem Baron Braun die Früchte aller Mühen. Voll zornigen Mißtrauens forderte Beethoven seine Partitur zurück. Er erhielt sie — seine Verbindungen mit dem Theater waren zerstört.

Unerwartet gestalteten sich indessen die Verhältnisse wieder günstiger für Beethoven. Baron Braun sah sich am Ende des Jahres 1806 genötigt, die Leitung der Theater niederzulegen. An seine Stelle trat ein Konsortium hochadliger Direktoren, bestehend aus den Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg und Nikolas Esterhazy, den Grafen Karl und Nikolas Esterhazy, Lodron, Palffy und Zichy. Kaum erhielt Beethoven Kunde von dieser Veränderung, als er, ermutigt durch einen Wink des ihm wohlgesinnten Lobkowitz, ein Gesuch an die „löbliche K. K. Hof-Theatral-Direktion“ richtete, in dem er um eine Anstellung als Hauskomponist bat. Es ist eines der merkwürdigsten Dokumente aus Beethovens Lebensgeschichte. Beethoven machte sich „anheischig und verbindlich, jährlich wenigstens eine große Oper, die gemeinschaftlich durch die löbliche Direktion und durch den Unterzeichneten gewählt würde, zu kom-

ponieren, dagegen verlangt er eine fixe Besoldung von jährlichen 2400 Fl. nebst der freien Einnahme zu seinem Vorteile bei der dritten Vorstellung jeder solchen Oper." Seine Bereitwilligkeit geht noch weiter: er macht sich „anheischig, jährlich eine kleine Operette oder ein Divertissement, Chöre oder Gelegenheitsstücke nach Verlangen und Bedarf der löblichen Direktion unentgeltlich zu liefern, doch hegt er das Zutrauen, daß die löbliche Direktion keinen Anstand nehmen werde, ihm für derlei besondere Arbeiten allenfalls einen Tag im Jahre zu einer Benefice-Akademie in einem der Theatergebäude zu gewähren."

Konnte so ein Musiker schreiben, dem die Freude an der Opernkomposition durch einen Mißerfolg für immer vergällt worden war? Selbst wenn bei diesem Gesuch der Wunsch nach einer festen Anstellung mitgewirkt haben mag — Beethoven, der in den Einleitungssätzen des Schreibens gerade sein von Gewinnrücksichten freies künstlerisches Streben hervorhob, hätte solche Vorschläge nicht machen können, wenn sie mit seiner Überzeugung nicht in Einklang gestanden hätten. Er glaubte in der Tat, Opern komponieren zu können, und es darf als ein Glück angesehen werden, daß die Männer, an die er sich wandte, ihn besser beurteilten als er sich selbst. Sein Gesuch blieb offiziell unbeantwortet. Dafür suchte man ihn durch private Unterstützung zu entschädigen. Fürst Esterhazy bestellte die C-dur-Messe, und in der Wohnung des Fürsten Lobkowitz wurden zwei Subskriptionskonzerte mit ausschließlich Beethovenschen Orchesterwerken veranstaltet. Sie fanden im Frühjahr 1807 statt, „in einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten des Verfassers sehr ansehnliche Beiträge subskribiert hat." (Allgemeine Musikalische Zeitung.)

Wäre das Gesuch nur durch das Verlangen nach einem geregelten Einkommen veranlaßt worden, so hätte Beethoven, da Einkünfte aus anderen Werken ihm immer reichlicher zuflossen, nach dem Scheitern des Anstellungsprojektes die Opernpläne beiseite liegen lassen. Da er sie aber hartnäckig weiter verfolgt und unablässig, ohne Unterstützung oder Antrieb von außen, nach Textdichtern Umschau hält, muß es ihm durchaus ernst mit den vergeblich gemachten Aner-

bietungen gewesen sein. Beethovens Wunsch nach brauchbaren Texten wird fast zur fixen Idee. Es gibt kaum eine Persönlichkeit von literarischen Fähigkeiten in seinem Bekanntenkreis, mit der er nicht Opernpläne bespricht, über das Szenarium redet, um schließlich ein Libretto zu verlangen.

In einem der erwähnten Lobkowitzkonzerte, die Beethoven für das Fehlschlagen seines Engagementsgesuches entschädigen sollten gelangte die Ouverture zu Heinrich Collins „Coriolan“ zur Erstaufführung. Diese Komposition vermittelte eine nähere Bekanntschaft zwischen dem Musiker und dem begabten Poeten, und so wurde Collin der erste, der die Ehre und das Martyrium kennen lernte, von Beethoven zum Entwurf eines Operntextes aufgefordert zu werden. So lebhaft Beethovens Verlangen nach einem Libretto war, so unbarmherzig verfuhr er mit dem Buch, wenn es in seine Hände gelangt war. Einen kritischer gesinnten, undankbareren und unzuverlässigeren Komponisten mag es selten gegeben haben. Ihm kam es nicht darauf an, den fertigen Text, die Frucht langer, umständlicher Besprechungen Jahre hindurch liegen zu lassen und endlich ganz zu vergessen. Namentlich Collin und Grillparzer haben unter dieser Unschlüssigkeit Beethovens schwer leiden müssen, und während der hypochondrische Grillparzer sich damit begnügte, seine Verstimmung über ein solches Verhalten durch verdrossene Klagen und mißmutige Beschwerden zu zeigen, kam es zwischen Beethoven und Collin aus demselben Grund zum offenen Bruch.

Der erste Plan, der mit Collin erwogen wurde, betraf eine Oper nach Shakespeares Macbeth. Die Idee sagte Beethoven sehr zu, eine vermutlich dem Jahr 1808 angehörende „Macbeth“ überschriebene Skizze notiert ein Thema in d-moll, Beethovens tragischer Tonart. Warum kam der Plan nicht zur Ausführung? Hat Collins Bruder Matthias recht, wenn er schreibt: „Macbeth, den er (Heinrich Collin) gleichfalls für Beethoven nach Shakespeare zu dichten übernahm, ward in der Mitte des zweiten Aktes liegen gelassen, weil er zu düster zu werden drohte“? Viele Jahre später taucht die Macbeth-Idee nochmals flüchtig in Beethovens Gedankenkreis

auf. Der Schauspieler Anschütz — derselbe, der berufen war, dereinst Grillparzers Nachruf an Beethovens Grab zu sprechen — wurde im Sommer 1822 in Döbling mit dem Tondichter bekannt, „Eines Tages", erzählt er in seinen Erinnerungen, „begleitete ich ihn eine Strecke. Wir sprachen über Kunst, Musik und endlich über Lear und Macbeth. Wie zufällig warf ich die Bemerkung hin, daß mich schon öfter der Gedanke beschäftigt habe, ob er nicht als Seitenstück zur Egmontmusik den Macbeth musikalisch illustrieren sollte? Der Gedanke schien ihn zu elektrisieren. Er blieb wie angewurzelt stehen, sah mich mit einem durchdringenden, fast dämonischen Blicke an und erwiderte hastig: Ich habe mich auch schon damit beschäftigt. Die Hexen, die Mordszene, das Geistermahl, die Kesselerscheinungen, die Nachtwandlerszene, Macbeths Todesraserei. Es war im höchsten Grade interessant, seinem Mienenspiele zu folgen, in welchem sich die blitzschnellen Gedanken jagten. In wenigen Minuten hatte sein Genius das ganze Trauerspiel durchgearbeitet. Bei der nächsten Frage, die ich an ihn richtete, drehte er sich um und rannte nach einer flüchtigen Begrüßung davon. Leider aber war seiner stürmischen Erregung nicht die Tat gefolgt. Als ich nach einiger Zeit das Thema noch einmal berührte, fand ich ihn verdrießlich und schwieg."

Anschütz' Erzählung liefert eine lebendige Charakteristik von Beethovens Verhalten den meisten Opernvorschlägen gegenüber. Plötzlich aufflammende Begeisterung, blitzschnelle Erkenntnis der für die Musik ergiebigsten Einzelheiten, dann, nach genauerer Überlegung, mißtrauisches Zaudern, Verdrießlichkeit, Stillschweigen — dieser Umschwung wiederholt sich regelmäßig. Collins zweitem Libretto wiederfuhr das gleiche Schicksal. Diesmal handelte es sich um eine romantische Zauberoper „Bradamante", gegen die Beethoven zunächst wegen der Ähnlichkeit mit Weigls 1798 aufgeführtem Ballett „Alcina" Bedenken hegt. Seine Einwände sind hier besonders interessant, weil sie seinen Widerwillen gegen Zauberopern erkennen lassen. „Was Sie auch machen," schreibt er an Collin, „so wird es immer vortrefflich seyn, aber ich habe ihnen gleich anfangs gesagt, daß mir das Sujet Alcine nicht fremd genug sey — ich

erinnere mich vieler Szenen aus dem Ballett Alcine und das ist mir doch unangenehm, und welche Gelegenheit zu Vergleichungen besonders der Gegenparthey für sie und mich ... und nun durchaus Zauberey — ich kann es nicht leugnen, daß ich wider diese Art überhaupt eingenommen bin, wodurch Gefühl und Verstand so oft schlummern müssen — halten sie es jedoch hierin, wie Sie wollen, ich gebe ihnen mein Wort, daß, wenn sie auch das Sujet behalten und so wie Es jetzt ist, ich es auch mache."

Collin scheint Beethovens Einsprüche ernsthafter genommen zu haben als seine Versprechungen. Er übergab das Buch dem damals in Wien weilenden Reichardt zur Komposition. Als Beethoven von diesem Entschluß des Dichters hörte, suchte er, ohne sich durch Collins Verhalten verletzt zu fühlen, noch im letzten Augenblick das Buch für sich zu retten. „Großer erzürnter Poet," schrieb er im November 1808, „lassen sie den Reichardt fahren — nehmen Sie zu Ihrer Poesie meine Noten, ich verspreche Ihnen, daß sie nicht in Nöthen dadurch kommen sollen." Diese bedingungslose Annahme des Textes mag zu spät erfolgt und das Buch schon in Reichardts Händen gewesen sein, denn dieser komponierte die Oper in der Tat. Die Verbindungen zwischen Beethoven und Collin waren damit unterbrochen — für immer, denn Collin starb schon am 28. Juli 1811. Anscheinend hatte Beethoven bis dahin die Hoffnung nicht aufgegeben, von dem hochgeschätzten Dichter ein Buch zu erhalten, denn ein Verzeichnis von Librettisten nennt die Namen „Kanne, Collin, Werner (besonders für geistliche), Weissenbach, auch wohl Pichler."

Beethovens Widerwille gegen „Zauberey" war vielleicht auch die Ursache der Ablehnung zweier indischer Singspiele, die ihm der berühmte Orientalist Hammer-Purgstall anbot. Praktische Berührung mit dem Theater brachten ihm in den Jahren 1810/11 die Aufträge, für Wien die Musik zu Goethes Egmont, für die Eröffnung des Pester Theaters Kotzebues Singspiel „Die Ruinen von Athen" sowie „König Stephan" zu komponieren. Auch während dieser Zeit ruhten die Opernpläne nicht. Jetzt setzt Beethoven seine Hoffnungen

auf Paris. Am 20. Mai 1811 schreibt er an Breitkopf & Härtel, die ihm augenscheinlich einen Dichter vorschlagen wollten: „Was sie von einer Oper sagen, wäre gewiß zu wünschen, auch würde die Direktzion sie gut bezahlen, freylich sind jetzt die Umstände schwierig, doch werde ich einmal, wenn sie mir schreiben, was der Dichter begehrt, mich deswegen anfragen; ich habe um Bücher nach Paris geschrieben, gelungene Melodram, Komödien etc. (denn ich traue mir mit keinem hiesigen Dichter eine Originaloper zu schreiben), welche ich sodann bearbeiten lasse — o Armut des Geistes — des Beutels! —"

Bereits wenige Wochen später erhielt er den Text eines Melodrams „Les ruines de Babylone". Es sagte ihm zu, und Friedrich Treitschke, der später die Fidelio-Umarbeitung besorgte, war bereit, aus dem Buch einen Operntext herzustellen. Da brachte ein unerwarteter Zwischenfall den Plan in Gefahr. Ein vom 11. Juli 1811 datierter Brief Beethovens an den Leiter des Hoftheaters gibt Aufklärung über die Hindernisse, die sich plötzlich einstellen, und zeigt zugleich, wie lebhaft Beethoven sich schon mit dem neuen Plan beschäftigt hatte: „Wie ich höre, will der Schauspieler Scholz das Melodram „les ruines de Babylon" welches ich als Oper schreiben wollte und ihnen auch schon angekündigt habe zu einem Benefice im Theater an der Wien in einiger Zeit geben. Ich bin nicht im Stande dieses Gewebe zu durchschauen! ich vermuthe sie wissen wohl nichts davon? Wie es immer sei, so können sie überzeugt sein, daß das Melodram auf der Wieden gegeben, das Haus höchstens 5 oder 6 mal voll sein werde, die Musik dazu ist schlecht elend — als Oper wird es ein bleibendes Werk werden und gewiß ohne Vergleich selbst merkantilisch vorteilhaftere Wirkungen für Ihr Theater hervorbringen. Es ist so schwer, ein gutes Buch zu finden für eine Oper: ich habe seit etwelchen Wochen nicht weniger als 12 u. m. dgl. zurückgegeben. Ich habe selbst aus meinem Sack bezahlt und konnte doch nichts brauchbares erhalten, und nun soll wegen einem Benefice eines Schauspielers für mich — und ich behaupte keck — auch für Ihr Theater ein Malefice entstehen? Ich hoffe von Ihrer bessern Einsicht, daß sie dem Schauspieler Scholz verbieten werden dieses Melodram zu geben, indem ich Ihnen meinen Vorsatz es als Oper zu

schreiben, schon früher mitgetheilt habe. Ich war so froh, dieses Sujet gefunden zu haben, daß ich es selbst dem Erzherzog mitgetheilt habe und auch anderen Menschen von Geist und jeder hat es vortrefflich gefunden. Ich habe selbst schon an ausländische Zeitungen geschrieben es einrücken zu lassen, damit es andere nicht auch bearbeiten werden; und nun soll ichs widerrufen? und das aus so nichtigen Gründen? Ich erwarte und bitte Sie um eine schnelle gefällige Antwort, damit ich wisse woran ich bin, indem sonst zuviel Zeit verloren geht."

Diese Beschwerde scheint ihren Zweck verfehlt zu haben. Die „Ruines de Babylone" machten wieder anderen Opernplänen Platz. Im August 1811 weilte Beethoven in Teplitz und trat dort in näheren Verkehr mit dem Kreis Rahel, Elise von der Recke, Tiedge, Varnhagen. Sofort fahndete er wieder auf Texte. Diesmal war es Varnhagen, den er für geeignet hielt, seine Ansprüche zu erfüllen. Varnhagen entwirft in seinen „Denkwürdigkeiten" ein anschauliches Bild von dem geselligen Treiben unter den damaligen Teplitzer Badegästen und bemerkt anläßlich der Erwähnung Beethovens: „Ich gewann zu ihm noch nähere Beziehung durch die von ihm begierig angefaßte Aussicht, daß ich ihm Texte zur dramatischen Komposition liefern oder verbessern könnte."

Die beabsichtigte Verbindung mit Varnhagen wurde verzögert durch die beiden bestellten Arbeiten zu den erwähnten Kotzebueschen Texten, die Beethoven für Pest schrieb und im Februar 1812 dort zur Aufführung brachte. Bei dieser Gelegenheit suchte er von dem bühnenkundigen Kotzebue einen wirksamen Text zu erhalten. Schon im Januar 1812 wandte er sich an den Dichter in einem Brief, dessen devoter Ton für Beethovens Librettonot bezeichnend ist: „Hochverehrter, hochgeehrter Herr! Indem ich für die Ungarn Ihr Vor- und Nachspiel mit Musik begleitete, konnte ich mich des lebhaften Wunsches nicht enthalten, eine Oper von Ihrem einzig dramatischen Genie zu besitzen, möge sie romantisch, ganz ernsthaft, heroisch-komisch, sentimental sein; kurzum, wie es Ihnen gefalle, werde ich sie mit Vergnügen annehmen. Freilich würde mir am liebsten ein großer Gegenstand aus der Geschichte sein und besonders

aus den dunkleren Zeiten, z. B. des Attila usw.; doch werde ich mit Dank annehmen, wie der Gegenstand auch immer sei, wenn etwas mir von Ihnen kommt, von Ihrem poetischen Geiste, das ich in meinen musikalischen übertragen kann. Fürst Lobkowitz, der sich Ihnen hiermit empfiehlt und die Direktion jetzt über die Oper allein hat, wird Ihnen gewiß mit einem Ihren Verdiensten angemessenen Honorar entgegenkommen. Schlagen Sie mir meine Bitte nicht ab, Sie werden mich jederzeit Ihnen aufs höchste dankbar dafür finden. In Erwartung einer günstigen und baldigen Antwort nenne ich mich Ihr Verehrer Ludwig van Beethoven."

Zum erstenmal äußerte Beethoven hier bestimmte Wünsche hinsichtlich des Stoffes, den er am liebsten der alten Geschichte oder Sage entnommen zu sehen wünschte. An dieser Idee scheint er auch während der nächsten Zeit festgehalten zu haben. Als Theodor Körner, der nach seinen eigenen Worten von „Beethoven, Weigl, Gyrowetz pp. unendlich um Texte geplagt" wurde, ein Buch an Beethoven sandte, bat dieser nach längerer Zeit den Dichter zu sich, um ein anderes, mythisches Sujet mit ihm zu erwägen. „Für Beethoven bin ich wegen Ulysses' Wiederkehr angesprochen worden. Lebte Gluck, so wäre das ein Stoff für seine Muse", berichtet etwas hochfahrend der junge Dichter.

Körners Tod vereitelte auch diesen Plan, nachdem schon im Frühjahr 1812 ein von Lobkowitz — vermutlich Beethovens wegen — veranstaltetes Preisausschreiben um Operntexte resultatlos verlaufen war. Beethovens Verlangen nach Texten scheint jetzt auf kurze Zeit geruht zu haben. Die Umarbeitung des Fidelio, dessen Aufführung in der endgültigen Fassung am 23. Mai 1814 stattfand, nahm ihn völlig in Anspruch. Daneben entstanden ein paar unbedeutende Gelegenheitsarbeiten für das Theater: ein Schlußchor zu Treitschkes Singspiel „Die gute Nachricht", vorher, im Jahr 1813, der Triumphmarsch zu Kuffners „Tarpeja" und 1814 die Begleitmusik zu Dunckers nicht aufgeführtem Schauspiel „Leonore Prohaska" mit dem für Orchester übertragenen Trauermarsch aus der Sonate op. 26.

Die Fidelio-Umarbeitung führte Beethoven wieder mit dem schon von früher her geschätzten Treitschke zusammen, der ihm einst die „Ruines de Babylone“ zur Oper gestalten sollte. Jetzt wurde der Plan zu einer selbständigen Arbeit gefaßt. „Romulus und Remus“ hieß das Werk, das, nach einer Mitteilung des „Sammlers“ vom 13. Januar 1815 Beethoven und Treitschke zu schaffen unternommen hatten. Beethoven selbst bestätigt diese Nachricht. „Ich schreibe Romulus und werde dieser Tage anfangen“, heißt es in einem Billett an Treitschke. Also ein fester, durch keinerlei Bedenken getrübter Entschluß zur Komposition eines mythisch-heroischen Stoffes, wie er Beethoven nach den Mitteilungen an Kotzebue und Körner besonders zusagen mußte. Wodurch wurde die Ausführung verhindert? Wieder fand sich, wie bei den Ruinen von Babylon, ein Konkurrent, diesmal in Gestalt eines anderen Opernkomponisten, Johann Evangelist Fuß, der ältere kontraktliche Ansprüche an das Buch geltend machte. Daß Beethoven unter diesen Umständen die Lust zur Komposition verlor, ist in Anbetracht der damaligen Theaterverhältnisse begreiflich. Diese verstimmende Episode erhielt einen heiteren Ausklang durch die Meldung eines Dr. Helmut Winter, dem nach seiner eigenen Versicherung eine „sehr wilde, stürmische Dichterphantasie angeboren ist“. Er bot Beethoven mehrere Operntexte an, die „dem Tonkünstler den glänzendsten Weg zur Unsterblichkeit bahnen. Wenn Sie Shakespearesche und Schillersche Tonkunst beseelt, so sind Sie für mich und meine Dichtungen geboren.“

Winters verheißungsvolles Angebot hat Beethoven anscheinend weniger interessiert als ein Text von Rudolph vom Berge. „Bacchus. Große lyrische Oper in drei Aufzügen“ heißt das Werk, das der Jugendfreund Amenda aus Kurland dem Tondichter im März 1815 mit überschwenglichen Lobpreisungen zusandte. Beethoven zog auch diesen Plan ernsthaft in Erwägung. Er zeichnete sogar unter den Skizzen einige seltsame Bemerkungen auf. „Es muß abge(lei)tet werden aus dem B(acchus)-M(otiv)“ heißt es einmal. Und an anderer Stelle: „Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders; da sich in diesen Zeiten unsere verfeinerte Musik

nicht denken läßt. — muß das sujet durchaus als schäfermäßig behandelt werden.“ Allmählich scheinen ihm indessen Bedenken wegen der Dichtung gekommen zu sein. Sie wurde zugunsten neuer Pläne zurückgelegt und geriet in Vergessenheit.

Jetzt wandte Beethoven seine Blicke nach Berlin. Fidelio wurde dort mit der Milder gegeben und erzielte einen unerwarteten Erfolg. Schon am 6. Januar 1816 richtete Beethoven ein langes Dankschreiben an die Künstlerin und trat mit neuen Plänen hervor: „Wenn Sie den Baron de la Motte Fouqué in meinem Namen bitten wollen, ein großes opern Sujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie anpassend wäre, da würden sie sich ein großes Verdienst um mich u. um Deutschlands Theater erwerben — auch wünschte ich solches ausschließlich für das Berliner Theater zu schreiben, da ich es hier mit dieser knickerigen Direkzion nie mit einer neuen oper zustande bringen werde. — antworten sie mir bald, baldigst, sehr geschwind, so geschwind als möglich, aufs geschwindeste — ob so was thunlich ist.“ Gar nicht genug tun kann er sich an Eifer. „Sobald sie mir geantwortet haben, schreibe ich auch an Baron de la Motte Fouqué, gewiß wird ihr Einfluß in B. es leicht dahin bringen, daß ich für das berliner Theater u. besonders berücksichtigt für Sie mit annemlichen Bedingungen eine ganze oper schreibe — nur antworten sie bald, damit ich mich mit meinen übrigen Schreibereyen damit eintheilen kann.“

Nach diesem erfolglos gebliebenen Versuch, einen Opernauftrag für die Berliner Bühne zu erhalten, trat zum erstenmal eine größere Pause in Beethovens Bemühungen um geeignete Texte ein. Der Prozeß mit der Mutter des Neffen, die Haushaltssorgen, endlich der Entwurf der großen Spätwerke mag lähmend auf die sonstigen Arbeitspläne eingewirkt haben. Vielleicht sind indessen Opernentwürfe aus dieser Zeit durch einen Zufall verloren gegangen. Daß Beethoven die Sehnsucht nach der Bühne keineswegs überwunden hatte, daß er sogar während der Arbeit an der großen Messe auf neue Opernprojekte sann, zeigt eine merkwürdige Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1820, wo es heißt: „Poesie du selbst machen, zuweilen die Silbenmaße der Oper nachahmen usw. oder sonst ein gutes Lehr-

buch.“ Betrachtet man das kleine Sonett an Bettina, das einzige bekannt gewordene Erzeugnis Beethovenscher Poesie, so wird man kaum bedauern, daß Beethoven den kühnen Entschluß, sein eigener Textdichter zu werden, wieder aufgegeben hat.

Beethovens Opernpläne werden jetzt weniger zahlreich. Seine Unternehmungslust läßt nach, das Mißtrauen vergrößert sich, und der Eifer, mit dem er irgend ein angeregtes Thema im ersten Augenblick erfaßt, weicht meist sehr schnell lauer Gleichgültigkeit. Die Erzählung von Anschütz' Macbeth-Vorschlag gehört in diese Zeit und läßt Beethovens immer schwächer werdende Neigung, sich an ein größeres Bühnenwerk heranzuwagen, deutlich erkennen. Ein ähnliches Schicksal, wie diesem zweiten Macbeth-Projekt, wurde einem von Rochlitz im Auftrag des Verlags Breitkopf & Härtel überbrachten Vorschlag zuteil. Rochlitz schrieb Beethoven gelegentlich eines Besuchs im Jahr 1822 den Wunsch auf, eine Faust-Musik ähnlich der zum Egmont geschaffenen zu erhalten. „Er las. Ha! rief er aus und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malete die Gedanken sich sogleich und gar nicht übel aus und sahe dabei, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke. Aber, begann er hernach, ich trage mich schon eine Zeit her mit drei andern großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt, im Kopf nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben; zwei große Symphonien und jede anders; ein Oratorium. Und damit wirds lange dauern; und denn sehen Sie, seit einiger Zeit bringe ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich habs lange, aber es will nicht aufs Papier. Es grauet mir vorm Anfange so großer Werke. Bin ich drin: Da gehts wohl. — Und so fuhr er noch lange fort. Da zweifle ich nun. Doch wollen wir hoffen, weil ihn der Gedanke reizt und er einmal über das andere versichert, ihn nicht außer acht lassen zu wollen.“

Der Faust-Plan kam ebensowenig über die Bedeutung eines flüchtig gefaßten Vorsatzes hinaus wie die meisten übrigen Ideen zu Bühnenwerken. Erst die nach mehrjähriger Pause im November

1822 stattfindende erfolgreiche Wiederaufnahme des Fidelio in Wien brachte Beethoven von neuem in nähere Verbindung mit dem Theater. Diesmal war es nicht der Tondichter, sondern die Direktion, die den Wunsch nach einer Opernkomposition äußerte. Man dachte zunächst an eine Umarbeitung der „Ruinen von Athen", für die Grillparzer in Vorschlag gebracht wurde. Auch andere Pläne kamen zur Besprechung. Namentlich Graf Moritz Lichnowsky bemühte sich, Beethovens Interesse für die Oper rege zu halten. Er führte gleichzeitig die Verhandlungen mit dem Dichter der „Ahnfrau" und mit einer Majorin Neumann. Diese stellte „ein großes schönes Sujet", bei dem „auch etwas Romantisches" war: „Alfred der Große" zur Verfügung. Doch fand dieser Vorschlag ebensowenig Anklang wie ein Operntext von Beethovens Freund Friedrich August Kanne und eine Umdichtung der „Weihe des Hauses", die der Historiker Johann Sporschil unter dem Titel „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon" hergestellt hatte. Auch die Erwägungen über einen Text von Schlegel, über die Benutzung Voltairescher Tragödien oder des „Fiesko" — Vorschläge von befreundeter Seite, denen Beethoven seinen Wunsch nach antiken Stoffen entgegenstellte — führten zu keinem Resultat.

Dagegen knüpften sich die anfänglich lockeren Beziehungen zu Grillparzer allmählich fester. An Stelle der Neubearbeitung der Ruinen traten zwei selbständige große Opernpläne, die Grillparzer auf Veranlassung der Theaterdirektion Beethoven vorlegte. „Unter den dramatischen Stoffen," schreibt er in seinen Erinnerungen, „die ich mir zu künftiger Bearbeitung aufgezeichnet hatte, befanden sich zwei, die allenfalls eine opernmäßige Behandlung zuzulassen schienen. Der eine bewegt sich in dem Gebiete der gesteigertsten Leidenschaft. Aber nebstdem, daß ich keine Sängerin wußte, die der Hauptrolle gewachsen wäre, wollte ich auch nicht Beethoven Anlaß geben, den äußersten Grenzen der Musik, die ohnehin schon wie Abstürze drohend dalagen, durch einen halb diabolischen Stoff verleitet, noch näher zu treten."

Trotz dieser ängstlichen Bedenken hat Grillparzer mit Beethoven doch mehrfach über den Stoff gesprochen und auch die Ausarbeitung

beabsichtigt. Es war die böhmische Drahomira-Sage, deren Gestaltung ihm vorschwebte, vorläufig aber zugunsten des zweiten Plans: des „Märchens von der schönen Melusine“, zurückgestellt wurde. „Ich schied die reflektierenden Elemente nach Möglichkeit aus und suchte durch Vorherrschen der Chöre, gewaltige Finales und indem ich den 3. Akt beinahe melodramatisch hielt, mich den Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichst anzupassen.“

Schon die frühere Bemerkung Grillparzers über die „äußersten Grenzen der Musik, die wie Abstürze drohend dalagen“, berechtigt zu dem Zweifel, ob der Dichter die „Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung“, denen er sich anzupassen glaubte, richtig erkannt hatte. Die Wahl des Melusine-Stoffes, über den Grillparzer, nach seiner eigenen Angabe, vor der Einsendung an die Theaterdirektion mit Beethoven nicht gesprochen hatte, bestärkt den Verdacht einer nicht ganz zutreffenden Beurteilung des Tondichters seitens Grillparzers. Denn dieser Melusine-Text brachte wieder die von Beethoven schon am „Bradamante“ gerügte „Zauberey“ zur Geltung, die ihm jetzt noch weniger zusagen konnte als in früheren Jahren. Und so verfiel die Melusine dem gleichen Schicksal wie alle anderen früheren Libretti. Beethoven trat dem Plan näher, erklärte sich zur Annahme bereit, führte über Einzelheiten lange Verhandlungen mit dem Dichter — um schließlich auch diesen letzten und eingehendst erörterten aller Opernpläne liegen zu lassen.

Ein äußerer Zwischenfall mag dazu beigetragen haben, Beethoven von der Komposition abzuschrecken. Der Berliner Verleger Schlesinger war in Wien gewesen und hatte bei seiner Heimkehr dem Intendanten Grafen Brühl Mitteilung von Beethovens geplanter Oper gemacht. Brühl, einer der kunstverständigsten Leiter der Berliner Bühne, wandte sich im April 1826 an Beethoven mit folgendem Schreiben: „Der Musikhändler Schlesinger hat mir eröffnet, daß Euer Hochwohlgeboren nicht abgeneigt wären, eine deutsche Oper für das Berliner Theater zu schreiben und mit größter Bereitwilligkeit nehme ich dieses Anerbieten an, da es der von mir geleiteten Bühne nur zu wahrhafter Ehre gereichen kann, von einem Mann,

welcher in der Kunstwelt so hoch steht, als Euer Hochwohlgeboren, ein eigends für dieselbe komponiertes Werk auf die Szene zu bringen. Das mir von Herrn Schlesinger gleichfalls mitgeteilte Textbuch von Herrn Grillparzer „die schöne Melusine" scheint mir allerdings geeignet, einem phantasiereichen Tondichter reichhaltigen Stoff darzubieten. Das einzige Bedenken, welches ich dabei habe, ist, daß unsere Bühne bereits eine Oper von Herrn v. Fouqué und Hoffmann besitzt, in welcher fast ganz derselbe Stoff behandelt ist, nämlich die in ihrer Zeit so beliebte und hochgefeierte Undine. Dies ist der einzige Grund, warum ich gewünscht hätte, daß Ew. Hochwohlgeboren noch ein anderes Sujet in Vorschlag hätten bringen und Herr Grillparzer es hätte bearbeiten können; nur sehr ungern würde ich deshalb das übrigens so gelungene und liebliche Gedicht Melusine zur Aufführung annehmen. Euer Hochwohlgeboren bitte ich ganz ergebenst, mir gefälligst Ihre Ansichten über diesen Gegenstand mitteilen und schließlich die Versicherung meiner ausgezeichneten und aufrichtigsten Hochachtung genehmigen zu wollen."

Beantwortet hat Beethoven diesen Brief anscheinend nicht, aber daß dadurch seine Bedenken gegen die Melusine bestärkt wurden, unterliegt keinem Zweifel. Die langwierigen, durch drei Jahre sich hinschleppenden Verhandlungen mit Grillparzer hat Kalischer eingehend geschildert. Manch interessantes Wort fällt dabei von beiden Seiten, so wenn Grillparzer vorschlägt, jede Verzauberung der Melusine durch die gleiche Musik zu begleiten, oder das Gespräch auf allgemeine Fragen der Opernkomposition übergreift. Aber es blieb bei den Worten — unter den nachgelassenen Skizzen Beethovens findet sich nicht eine, die sich mit Sicherheit der Melusine zuweisen ließe.

Mit dem Scheitern dieses Plans schließt die Geschichte der Beethovenschen Opernprojekte — wenige Monate vor seinem Tod. Die Unterhandlungen mit Kanne wegen einer Bearbeitung von Goethes „Claudine" kommen ebensowenig wie die Besprechungen mit Rellstab über Opernstoffe ernsthaft in Betracht. Geradeswegs als Scherz erscheint die von Marx gemachte Mitteilung, Beethoven

habe für die in Wien spielende Truppe des Impresarios Barbaja eine italienische Oper nach Schillers „Bürgschaft“ komponieren wollen, aber die Bedingung gestellt, daß der 2. Akt, die Hochzeitsfeier, von Weigl geschrieben werden müsse, da ihm selbst „solche selige Heiterkeit nicht zusage“. Wäre dieser Bescheid wirklich erfolgt — Schindler bestreitet dies —, so könnten wir ihn nur als einen jener grimmigen Späße betrachten, mit denen Beethoven sich über seine Umgebung zu belustigen liebte. Beethoven mochte allmählich einsehen, daß ein für ihn passendes Textbuch kaum zu beschaffen war. An Bemühungen hatte er es nicht fehlen lassen, und am guten Willen der in Anspruch genommenen Librettisten mangelte es ebensowenig. Die Ursache des negativen Resultates mußte also in der Schwierigkeit, wenn nicht Unlösbarkeit der Aufgabe selbst liegen. Beethoven verlangte ein Drama — und man bot ihm Opern. Daß er das Unzulängliche, seiner Natur Widerstrebende dieser zwitterhaften Kunstgattung wohl erkannte, zeigt die Ablehnung all der vielen Opernpläne, die nach dem Fidelio auftauchten. Daß er sich aber des prinzipiellen Unterschiedes zwischen dem erwünschten Drama und der Oper nicht völlig bewußt war, sondern immer wieder auf die Möglichkeit eines Ausgleichs hoffte — das lehrt die Geschichte seiner Opernpläne. Das lehrt vor allem seine einzige vollendete Oper Fidelio. Über ihre historische und künstlerische Bedeutung hinaus hat sie für die Entwicklung des Tondichters Beethoven besondere Wichtigkeit erlangt. Denn sie führt ihn auf die seinem Wesen einzig entsprechende Form musikalisch dramatischen Gestaltens: die dramatische Ouverture.

Man pflegt den Mißerfolg des Fidelio mit den ungünstigen Verhältnissen, unter denen die Erstaufführung am 20. November 1805 stattfand, zu erklären. Ist dieser Grund wirklich stichhaltig? Wenn die Freunde und Protektoren Beethovens nicht in der Stadt weilten und ein großer Teil des Publikums aus französischen Offizieren bestand — ist damit gesagt, daß diese eine ihnen fremde Oper aus Voreingenommenheit zu Fall gebracht hätten? Waren die Franzosen nicht gerade dramatischen Werken gegenüber durch-

aus kompetente Beurteiler? Mußte ihnen nicht, falls sie der deutschen Sprache nicht folgen konnten, gerade bei der Leonore die Kenntnis des in Frankreich vielgegebenen Originals das Verständnis erheblich erleichtern?

Man betrachte die Urgestalt der „Leonore" — so sollte der Name nach Beethovens Wunsch lauten — und frage sich, vor welchem Publikum dieses Werk als Ganzes wohl hätte bestehen können. Wäre es unter anderen Umständen, in Anwesenheit der vollzähligen Beethovengemeinde und in besserer Wiedergabe aufgeführt worden, so hätte es dem Autor günstigstenfalls einen persönlichen Achtungserfolg erringen können. Eine bleibende Wirkung aber war unmöglich — nicht der äußeren Störungen, sondern der Mängel des Werkes wegen.

Der Leonoretext gehört, wie der Wiener Korrespondent des Stuttgarter „Morgenblatts für gebildete Stände" im April 1807 bemerkt, zur Gattung „jener Pein- und Qualopern, welche Herr Sonnleithner in mehr oder weniger schlechten Übersetzungen auf die hiesige Bühne brachte". Den Inhalt bildet nach der Charakteristik des „Freimütigen" eine „Befreiungsgeschichte, dergleichen seit Cherubinis „Deux journées" in die Mode gekommen sind". Wie diese Äußerungen erkennen lassen, war das Operngenre der „Rettungsstücke" (Marx) den Zeitgenossen keineswegs neu, vielmehr bereits nach kurzer Modeblüte in Mißkredit geraten. Für Wien begann diese Blüte mit der 1802 stattfindenden Aufführung von Cherubinis „Wasserträger". Der Autor dieses vielbewunderten Buches war auch der Verfasser des Leonoretextes: J. N. Bouilly. Während der Schreckenszeit der französischen Revolution Administrator eines Departements bei Tours, sammelte Bouilly aus eigenen Erlebnissen die Stoffe, die er später in freier Umdichtung für seine beiden berühmtesten Texte: „Wasserträger" und „Leonore" — bei dieser mit Verlegung des Schauplatzes nach Spanien — benutzte. Pierre Gaveaux, Komponist und Sänger am Theater Faydeau, der erste Pariser Florestan, komponierte Bouillys „Leonore". Der aufsehenerregende Erfolg seines Werkes veranlaßte eine deutsche und eine italienische Übertragung des Textes. In der italienischen Fas-

sung, die Ferdinand Paër komponierte und am 3. Oktober 1804 in Dresden aufführen ließ, wurde das Original den Bedürfnissen der italienischen Oper entsprechend frei umgeformt. Strenger an die französische Vorlage hielt sich der deutsche Bearbeiter, Joseph Ferdinand von Sonnleithner, ein musikalischer Dilettant mit vielseitig ausgebildeten Interessen, zu jener Zeit Sekretär des Hoftheaters. Er behielt zum großen Teil den Inhalt der Gesänge bei, erhöhte nur die Zahl der Musiknummern durch entsprechende Umarbeitung des Dialoges, gestaltete auch das erste Finale, das bei Bouilly nur den Auftritt des Gefangenenchors brachte, zu einer dramatisch belebten Szene aus, so daß die deutsche Leonore 18 Musikstücke an Stelle von 12 des französischen Librettos aufwies.

Diese Vermehrung der Gesänge mochte Sonnleithner zur Einteilung der Oper in drei Akte veranlassen — eine Abweichung vom Original, die der Bühnenwirkung des Werkes verhängnisvoll werden sollte. Die Handlung bot von vornherein nur eine dramatisch spannende Szene: den Kampf Leonores und Pizarros um Florestan. Durch die Verlegung dieser Szene in den dritten Akt wuchs die Exposition zu ungebührlich lastender Breite. Der erste Akt des Sonnleithnerschen Textes brachte nur einige belanglose Genreszenen zwischen Marzelline, Fidelio, Jaquino und Rokko. Dem zweiten Akt gab der Auftritt Pizarros sowie das Erscheinen des Soldatenchors einige neue Farben. Doch fehlte auch hier jede dramatische Gegenüberstellung, jede spannende Reibung und Zuspitzung der Kontraste. Erst der Kerkerakt gab dem Tondichter Gelegenheit, zu zeigen, aus welchem Grund er sich eigentlich zur Komposition dieses Buches entschlossen hatte.

Heroische Größe und Tiefe der Empfindungen, Steigerung der Leidenschaft über alle Schranken der Alltäglichkeit hinaus bis zur teuflischen Dämonie oder bis zur selbstvergessenen Aufopferung des eigenen Wesens, rücksichtslose Hingabe der Handelnden an ein vorgefaßtes Ziel, sei es niedrigster, sei es höchster Art — das verlangte Beethoven von einem Operntext. In der Leidenschaftlichkeit der einander bekämpfenden Prinzipien lag für ihn der Schwer-

punkt des Interesses. Er war kein Charakterzeichner von der unerschöpflichen Bildnerkraft Mozarts. Er war auch kein Verkünder übersinnlichen romantischen Zaubers, durch den, wie er Collin klagt, „Gefühl und Verstand so oft schlummern müßten". Beethovens rein menschliche Kunst konnte nur da innere Anknüpfungspunkte finden, wo Probleme der Menschennatur auf realistischer Grundlage dargestellt werden sollten. Die spätere romantische Oper mit ihrer starken Betonung außermenschlichen Einflusses, mit ihrem Streben, an Stelle einfacher, starker Empfindungen traumhafte Stimmungszauber zu setzen, konnte ihm, dessen ganzes Wesen nach Klarheit und Bestimmtheit drängte, wenig zusagen. Zu männlich und kräftig für die verweichlichende Zauberpoesie der Romantiker, zu sehr vom Bewußtsein der eigenen Verantwortlichkeit durchdrungen, um übersinnlichen Mächten entscheidenden Einfluß auf Menschenschicksale zuzugestehen, sah er im Drama nur die pathetische Steigerung realer Lebenskämpfe. So erschienen ihm der „Wasserträger" und die „Vestalin" als die beiden besten Operntexte. So komponierte er im Fidelio einen dem Cherubinischen Werk nahe verwandten Text und suchte später nach mythischen Stoffen, getrieben von dem Verlangen nach einfach großen, heroischen Dichtungen, als deren Muster ihm Spontinis Vestalin galt.

Die Wahl des Leonoretextes wird jetzt verständlich. Bouillys Buch bot Beethoven das, was er suchte: eine Handlung von durchaus realistischem Zuschnitt, bei der sogar der Eintritt des als Deus ex machina erscheinenden Ministers auf glaubhafte Weise zu motivieren versucht wird. An die Stelle übernatürlicher Zaubermächte tritt, Beethovens religiösen Anschauungen entsprechend, die göttliche Vorsehung. Tiefe Frömmigkeit ersetzt den Geisterglauben. Die handelnden Menschen stehen im Bann einer Leidenschaft, die sie bis zu den extremsten Steigerungen des Guten und des Bösen treibt. Sie sind Vertreter der einfachsten, aber gewaltigsten menschlichen Triebe: des Freiheitsdranges und der unzerstörbaren, bis ins Erhabene wachsenden Treue der Guten, der dämonischen Rachgier des Bösen. Diese Kontraste, ohne individuelle Ausprägung, rein als abstrakte Empfindungsprinzipien einander

gegenübergestellt, genügten Beethoven. Hier bot sich ihm Gelegenheit zur musikalischen Darstellung elementarer Empfindungen. Über diese Vorzüge vergaß er die Mängel des Librettos: die poetische Minderwertigkeit der Sprache, das Überwiegen nebensächlicher Episoden, die verhängnisvollen dramaturgischen Fehler.

Die poetischen Schwächen des Buches konnte Beethovens Musik überwinden, aber nicht die bühnentechnischen. Sie zu beseitigen, war der Zweck zweier Umarbeitungen, von denen die erste unmittelbar nach der Uraufführung, im Dezember 1805, die zweite anläßlich einer Neueinstudierung im Frühjahr 1814 vorgenommen wurde. Otto Jahn, späterhin Erich Prieger haben die Unterschiede der verschiedenen Ausgaben in den von ihnen besorgten Klavierauszügen genau dargestellt. Soweit der Text in Betracht kommt, sind die Veränderungen leicht zu bemerken. Die zweite, von Breuning besorgte Bearbeitung beschränkte sich auf eine Kürzung der ersten. Breuning zog zunächst die drei Akte in zwei zusammen, indem er den ersten und zweiten, unter Auslassung zweier Nummern (des Terzetts „Ein Mann ist bald genommen“ und des Duetts „Um in der Ehe froh zu leben“) sowie unter empfindlichen Kürzungen der übrigen Stücke aneinanderschweißte. Aus dem einstigen dritten wurde jetzt, ebenfalls unter Vornahme einschneidender Striche, der zweite Akt. Durch Zureden besorgter Freunde verwirrt, hatte der Tondichter das Maß berechtigter Selbstkritik weit überschritten. Beethoven mochte damals dem Original noch zu nahe stehen, um die Fähigkeit zu einer organischen Umgestaltung finden zu können.

Es war ein glücklicher Zufall, daß die Oper sich auch in dieser Fassung nicht einbürgerte, sondern nach der zweiten Aufführung am 10. April 1806 von Beethoven infolge eines Zerwürfnisses mit dem Intendanten zurückgezogen wurde. Als aber im Jahr 1814, unter den Eindrücken von Beethovens großen Erfolgen während der Kongreßzeit, drei Sänger des Kärnthnertor-Theaters um Überlassung der Partitur baten, da mochte Beethoven empfinden, daß die zweite, roh gekürzte Fassung noch weniger Existenzberechtigung hatte, als die dramatisch unwirksame erste. Ein günstiger Zufall ließ ihn in

dem Theatersekretär Georg Friedrich Treitschke einen Mitarbeiter finden, der über eigene Ideen verfügte. So entstand die dritte Partitur, auch jetzt gegen Beethovens Wunsch „Fidelio“ genannt. Die zweiaktige Form wurde beibehalten, doch erhielten beide Akte durch breitere Ausgestaltung des Finales, für das im zweiten Akt sogar ein Szenenwechsel vorgeschrieben wurde, gehaltvollere Endsteigerungen. Die schon in der zweiten Bearbeitung versuchsweis ausgelassenen Musikstücke des ersten Akts wurden endgültig beseitigt, das einleitende Rezitativ der großen Leonore-Arie neu gedichtet und komponiert und ebenso der bewegte Schlußteil der Florestan-Arie.

Daß Beethoven neben diesen großen Umänderungen auch in den scheinbar gleichbleibenden Stücken manche Neuerungen vornahm, überflüssige Textwiederholungen ausmerzte, allzu instrumental gedachte Passagen vereinfachte, rhythmische oder instrumentale Retouchen anbrachte, ist in Anbetracht der seit der letzten Aufführung vergangenen acht Jahre ohne weiteres begreiflich. Diese Fidelio-Änderungen unterscheiden sich zu ihrem Vorteil wesentlich von denen der zweiten Leonore-Ausgabe. Waren hier ausschließlich Kürzungsbedürfnisse maßgebend gewesen, so ergaben sich die jetzigen Neuentwürfe aus künstlerischen Erwägungen. Da indessen Beethoven im Jahr 1814 sich nicht mehr in die Empfindungs- und Ausdrucksweise von 1805 zurückversetzen konnte, mußten sich jetzt stilistische Ungleichheiten bemerkbar machen, die der ursprünglichen Frische des ersten Entwurfs einen Zug reflektierender Fremdheit beimischten. Einige Stichproben mögen das Verhältnis der verschiedenen Partituren zueinander erläutern. Vergleicht man das Adagio der Florestan-Arie in den beiden ersten Fassungen mit der im Fidelio gegebenen, so fällt hier die gesteigerte Freiheit der Deklamation, die überraschende Charakteristik der kühnen Harmonisation auf, während der Fluß der Melodie in der ursprünglichen Form zweifellos naiver, natürlicher ist. So wurde in der ganzen Partitur der melodische Ausdruck zugunsten des dramatischen ausgefeilt. Die Sprachbehandlung gewann an Plastik und Schärfe. Die verschiedenen Fassungen der Worte „Töt erst sein Weib“ liefern hierfür einen auffallenden Beleg.

In den beiden ersten Ausgaben in einem Terzensprung vom g—h, im 1810 veröffentlichten Klavierauszug von g—b gekleidet und vom vollen Orchester begleitet, wurde dieser Aufschrei 1814 zu einem wuchtigen Quintenschritt erweitert und der Singstimme allein zugewiesen. Auch der orchestrale Teil wurde durch charakteristische Züge bereichert. Dem a-moll-Duett der Kerkerszene, während dessen Rokko und Leonore das Grab ausheben, fügt Beethoven die das Rollen des emporgeworfenen Steines malende Baßfigur zu, während das Stück im übrigen fast unverändert bleibt.

Vergleicht man so die drei vorhandenen Fassungen, dann scheidet die zweite als künstlerisch minderwertiger Kürzungsversuch von vornherein aus. Der ersten bleibt der Vorzug großzügiger Frische des frühesten, impulsiv geschaffenen Entwurfs, der aber an einen ungünstig disponierten Text gekettet ist. Die dritte Partitur dagegen zeichnet sich vor der ersten nicht nur durch eine annehmbarere Fassung des Librettos aus. Sie gewinnt auch musikalisch das, was sie an Ursprünglichkeit der Erfindung und stilistischer Einheitlichkeit einbüßt, durch straffere Textbehandlung, durch feinere Sprachmodellierung, durch sorgsamere Schattierung des dynamischen und instrumentalen Kolorits. Sie bedeutet zweifellos einen erheblichen Fortschritt in der Behandlung des dramatischen Ausdrucks gegenüber der Originalpartitur.

„Übrigens ist die ganze Sache mit der Oper die mühsamste von der Welt, denn ich bin mit dem meisten unzufrieden — und es ist beinahe kein Stück, wovon ich nicht hie und da meiner jetzigen Unzufriedenheit nicht einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist nun ein großer Unterschied zwischen dem Falle sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können." Man versteht diesen Stoßseufzer Beethovens, wenn man die Geschichte des Werkes, die hier nur in den wichtigsten Punkten skizziert wurde, aufmerksam verfolgt. Mit Recht spricht Beethoven einmal von der „Märtyrerkrone", die ihm diese Oper erworben hätte, und dankt dem getreuen Treitschke, daß er geholfen hätte, „einige gute Reste von einem gestrandeten Schiffe zu retten". Dieser Dank

des Tondichters an seinen Helfer ist keine leere Redensart. Beethovens erste Leonore hätte stets eine respektvoll bewunderte Ausnahmestellung in der deutschen Opernliteratur eingenommen. Beethovens Fidelio aber ist, dank den vereinten Bemühungen Treitschkes und des kritisch sichtenden Tondichters, lebendiges Eigentum unserer Bühnen geworden. In dieser Gebrauchsfähigkeit liegt der praktische, in der Vertiefung des dramatischen Ausdrucks der künstlerische Gewinn der letzten Umarbeitung.

In der Geschichte der Oper gehört Beethovens Fidelio zu den Werken, deren Stilelemente teils auf das Singspiel zurückweisen, teils der höher strebenden Gattung dramatischer Musik angehören. Für die damalige Zeit war diese Zwitterhaftigkeit des Stils nichts Ungewohntes. Hatte doch die deutsche Oper bis vor verhältnismäßig kurzer Zeit ihr Dasein fast ausschließlich als bescheidenes Singspiel gefristet. Glucks große Werke waren für Paris geschrieben, Mozart hatte den im Beginn seiner Laufbahn als Opernkomponist mit der „Entführung" gemachten Versuch, eine deutsche Oper zu schaffen, erst in seinem letzten Werk wieder aufgenommen. Abgesehen von vereinzelten früheren Versuchen, wie Holzbauers „Günther von Schwarzburg", war die Zauberflöte das erste Werk von bleibender Bedeutung, das in großzügiger Weise den Formenreichtum der italienischen Oper für die deutsche Bühne zu gewinnen unternahm. Was Mozart hier durch Anpassung an italienische Muster, durch ihre Verschmelzung mit deutschen Singspiel-Elementen zu schaffen unternommen hatte, das setzte Beethoven unter Annäherung an französische Vorbilder fort. Diese boten ihm für die dramatischen Szenen freiere, mehr dem deklamatorischen Stil zuneigende Muster als die italienischen, dem melodisch cantabilen Ausdruck entwachsenen Formen. Auch das bürgerliche Trauerspiel Cherubinis war, im Gegensatz zur durchkomponierten heroischen Oper Glucks und Spontinis, eine stilistische Mischgattung, in der neben breit angelegten dramatischen Formen Couplet, Chanson, Melodrama und Dialog verwendet wurden. In gewissem Sinn war die Einbeziehung kleinerer Formen sogar durch den ästhetischen Charakter dieser Operngattung

bedingt, die erst allmählich aus der Alltagssphäre in eine höhere tragische Welt hinaufführen sollte.

Beethoven blieb demnach nicht hinter seinem Vorbild zurück, als er Singspiel-Elemente in sein Werk mit hinübernahm. Wenn diese trotzdem den Gesamteindruck stören, so mag zunächst ihre breite Ausdehnung — sie nehmen noch in der dritten Partitur einen großen Teil des ersten Aktes ein — als Ursache gelten. Außerdem aber kann es keinem Zweifel unterliegen, daß an ihnen mehr der Musiker als der Tondichter Beethoven gearbeitet hat, und daß erst die späteren Teile der Oper alle Kräfte seiner Persönlichkeit in Fluß geraten ließen. Es wäre ungerecht, diese Stücke deswegen zu unterschätzen. Konnte Beethoven sich nicht an ihnen entzünden, so suchte er die mangelnde Begeisterung durch um so größere Sorgfalt zu ersetzen. Es existieren außer den Skizzen nicht weniger als drei verschiedene, vollständig ausgearbeitete Kompositionen der Marzellinen-Arie „O wär ich schon mit dir vereint“, beredte Zeugnisse dafür, wie wichtig es Beethoven mit der Komposition auch solcher, ihm fernstehender Stücke nahm und wie sehr er bemüht war, dem rechten Ausdruck auf die Spur zu kommen. Ein Beweis aber auch für die Schwierigkeiten, die ihm gerade diese Gesänge bereiteten. Das Duett „Jetzt Schätzchen, jetzt sind wir allein“, die beiden gestrichenen Nummern (Terzett und Duett) sowie die späterhin folgende Gold-Arie des Rokko reiht sich hier an. Diese Stücke spiegeln die Kleinwelt der drei unbedeutenden Hausgeister Marzelline, Jaquino und Rokko, mit deren Vorhandensein, Leiden und Freuden sich Beethoven, so gut es eben ging, auseinandersetzen mußte. Gewiß hat er auch hier einige hübsche und gefällige Musikstücke geschaffen. Aber die Liebe und innere Teilnahme des gestaltungsfrohen Künstlers hat er ihnen nicht entgegenbringen können.

Ein tieferer seelischer Anklang macht sich vom Erscheinen Leonores an bemerkbar. Schon Marx hat feinsinnig darauf hingewiesen, daß durch ihre Gegenwart alles in eine höhere Sphäre gerückt wird, die Sprache auch der drei anderen Personen sich veredelt, die Gedanken aufwärts streben. Es ist, als wenn Beethovens Phan-

tasie mit dem Erscheinen Leonores allmählich aufglüht, um nun in ständig wachsendem Feuer immer heller emporzuleuchten. Der Quartettkanon mit seiner wie in banger Ahnung stockend schreitenden Melodie — seit der ersten Aufführung eins der meistbewunderten Stücke der Partitur — ist der erste Schritt hinein in die Eigenwelt der Beethovenschen Kunst. Auch das Terzett „Gut, Söhnchen, gut" mit der lebendigen Charakteristik der drei Personen: der zärtlich besorgten Marzelline, der wehmutsvoll, doch mit mutiger Fassung der Zukunft entgegensehenden Leonore, des väterlich liebevollen Rokko hält sich der im Kanon erreichten Höhe nahe.

Neue Bilder bringt das Erscheinen der feindlichen Gegenwelt Pizarros und seiner Soldateska, zu der auf kurze Zeit auch Rokko tritt. Schwer genug hat der Librettist es Beethoven gemacht, hier die erstrebte Wirkung zu erzielen. Das geringe Interesse, das der Bösewicht Pizarro erweckt, der unmotivierte Ausbruch seiner Rachgier, der Mangel jeder vertiefenden Ausdeutung dieser Schreckensfigur wird den Eindruck der Pizarro-Szenen stets schwächen — so kraftvoll und derb Beethoven auch die Figur des Unterdrückers auszumalen versucht hat. Das düstere d-moll als Grundtonart der Pizarro-Arie, das schlangenartig sich ringelnde Violinthema der Einleitung, das in wildem Fanatismus dreimal herausgeschleuderte „Ha", die unheimlich wühlenden Streicherfiguren im Mittelteil und die diabolisch gellenden, auf Webers Kasperlied weisenden Triumphakkorde — alles zusammen gibt das Bild eines dämonischen Temperamentsausbruchs, der den Hörer packen müßte, wenn die Mängel der poetischen Zeichnung sich vergessen ließen.

Glaubwürdiger wirkt das nachfolgende Duett Pizarro—Rokko. Auch hier sind die Gegensätze der beiden Charaktere musikalisch scharf erfaßt: der weichherzig zaudernde, unschlüssige Untergebene, der ungeduldige, bald listig überredende, bald drohend fordernde Gebieter. Mit fesselnder Lebendigkeit malt Beethoven die katzenartigen Raubtierinstinkte der Pizarro-Natur in den schleichenden Unisonogängen des „Nun eile rasch und munter zu jenem Mann hinunter" und „dann werd ich schnell vermummt mich in den Kerker schleichen". Jeder Gedankenwendung folgt er mit überraschen-

der Treffsicherheit. Die angenommene Biederkeit Pizarros im Anfang des Duetts („Dir wird ein Glück zuteile") charakterisiert er ebenso drastisch wie die gefühlvolle, fast sentimentale Selbstberuhigung Rokkos („Verhungernd in den Ketten ertrug er lange Pein"). Man merkt: es fehlt Beethoven nicht an der Fähigkeit, mit seinen Charakteren die Masken zu wechseln und ihr Leben mitzuleben. Doch es müssen große Interessen auf dem Spiel stehen, um ihn anzuregen.

Die allmählich ansteigende Linie schnellt jetzt plötzlich empor: das Rezitativ der großen Leonore-Arie scheint eine Sprache vorwegzunehmen, die mehr zu dem erregten Pathos der Kerkerszene als zu dem vorbereitenden Charakter des ersten Aktes paßt und hier niederdrückend auf die umgebenden Stücke wirkt. Es ist der erste der für den Fidelio nachkomponierten Sätze. An seiner Stelle stand im Original ein e-moll-Rezitativ: „Ach brich noch nicht, du mattes Herz" — eine stille ergreifende Wehklage der Dulderin Leonore. Treitschkes theatralisch effektvollere Änderung hat die völlige Neugestaltung der Einleitung veranlaßt. Die Mannigfaltigkeit an eigens erfundenen Motiven, der Wechsel instrumentaler Farben von den stürmischen Streicherfiguren („Abscheulicher, wo eilst du hin") bis zu den „Meereswogen" der Bässe und dem „Farbenbogen" der Holzbläser — die freie Behandlung der Tempi, Takt- und Tonarten, die Verbindung von melodischem und rezitativischem Sprachstil läßt ahnen, welche Wege Beethoven bei einer neuen dramatischen Schöpfung gegangen wäre. Das schwärmerische E-dur-Adagio „Komm Hoffnung" erscheint nach dieser gewaltigen Exposition nur noch als Überleitung zum Allegroteil, der mit seinem kühn empordrängenden Fanfarenthema und der auffallenden Bevorzugung der drei Hörner und des Fagotts eine Steigerung des Ausdrucks zum Heroischen bringt, wie sie außer dem Dichter der Eroica wohl niemand zu erzielen vermocht hätte.

Es ist die einzige große Soloszene der Leonore und sicherlich die bedeutendste des ganzen Werkes. Aber für den inneren Fortgang des Dramas stellt sie eine nicht sonderlich glücklich gewählte Ein-

lage dar. Das Charakterbild der Heldin wird durch Treitschkes Änderung etwas verwischt, die frauenhaften Züge werden zugunsten der heldenhaften vernachlässigt. Der Kontrast zu den vorangehenden Stücken, wo Fidelio auch vom Musiker einfacher gezeichnet ist, tritt durch diese vorzeitige Demaskierung auffallend hervor — die Szene bringt einen Riß durch den ersten Akt. Ein abstoßend platter Dialog lenkt aus der leidenschaftlichen Ekstase wieder in ruhigere Bahnen zurück und leitet das Finale ein.

Hier begann Treitschkes Hauptarbeit. In den beiden älteren Fassungen entbehrte der Chor, der nur am Anfang auftrat, des Zusammenhangs mit der Handlung und wirkte nur als singende Statisterie. Pizarros Erscheinen wurde nicht durch die Gefangenen veranlaßt. Sein Zorn richtet sich gegen Rokko, weil dieser entgegen der Verabredung noch nicht in Florestans Kerker hinabgestiegen war, um dort das Grab zu graben. Mit einer an die Rache-Arie erinnernden Ansprache Pizarros an die im Chor antwortenden Wachen fand dies Finale einen auch musikalisch wenig bedeutungsvollen Ausklang.

Bei der letzten Bearbeitung wurde dieser Schluß gestrichen und das Finale nach einem neuen Plan angelegt. Rokko läßt die Gefängnisse eigenmächtig öffnen und erregt dadurch den Zorn Pizarros, der, von dem Vorkommnis unterrichtet, schnell herbeieilt und die Rückkehr der Gefangenen befiehlt. Durch diese Neuordnung erhielt nicht nur der Auftritt der Gefangenen klarere Beziehungen zur Handlung, es wurde auch dem Musiker Gelegenheit zu einer besseren formalen Abrundung des Finales gegeben. Die fehlenden dramatischen Steigerungen, die nachträglich nicht mehr erfunden werden konnten, wurden durch eine gewisse lyrische Einheitlichkeit am Anfang und am Schluß: den hoffnungerfüllten Gruß der Gefangenen an die Sonne und den wehmütig resignierten Abschied vom Licht ersetzt.

Zwischen diese beiden Chorgesänge sind die Einzelszenen eingeschaltet: Rokkos Unterredung mit Leonore, der kurzgehaltene Auftritt Marzellines und Jaquinos, die beide angsterfüllt Pizarros Kommen ankünden, und die ebenfalls knapp gefaßte Pizarroszene, die die

Überleitung zum Abschiedschor der Gefangenen vermittelt. Das dramatisch musikalische Schwergewicht des Finales ruht demnach in der Duoszene zwischen Rokko und Fidelio. Hier nimmt Beethoven die mit dem Kanon begonnene und mit dem Terzett weitergeführte Linie der Leonore-Charakteristik wieder auf: die Charakteristik nicht der von männlicher Tatkraft erfüllten Heldin, wie sie die vorangehende Soloszene gibt, sondern der scheuen, von Furcht und Grauen durchbebten Frau, die bis zum Moment der Tat noch an ihrer eigenen Kühnheit zweifelt und sich nur erschauernd ihrem Ziel nähert. Leonores begeistert aufflammender Ruf „Noch heute" reißt mit elementarer Gewalt die Empfindung empor zu jener Höhe, wo die heiligsten Gefühle sich unmittelbar enthüllen. Ergreifend ist die Freude Leonores bei dem Gedanken, den geheimen Kerker betreten zu dürfen, ihr allmähliches Besinnen, die Frage nach der Arbeit, die man von ihr verlangt, und nun der Umschwung vom glückerfüllten Jubel zur schaudernden Erkenntnis der Situation „Vielleicht das Grab des Gatten graben". Düstere Nebel senken sich auf das für wenige Augenblicke sonnig erhellte Bild. Das trübe Moll verdrängt die lichten Durklänge, ein unruhig modulierender Es-dur-Satz spiegelt die in Leonores Brust wechselnden Empfindungen: Grauen und Entschlossenheit. Es ist ein Stück, dessen gespenstiges, auch dynamisch in schattenhafte Mischfarben getauchtes Kolorit schon die Finsternis des Kerkers zu malen scheint. Erst bei dem stillen, aber sicheren Entschluß „O säumen wir denn länger nicht" erklingen wieder mutvollere, zuversichtlichere Klänge.

Von den beiden Gefangenenchören, die diese Szene einrahmen, ist der erste bereits in der ursprünglichen Fassung enthalten. Ein feierlich zartes Streicherpräludium ertönt. Über dem tiefen gehaltenen B der Hörner ringt sich langsam ein sehnsuchtsvolles Instrumentalthema empor, dem sich allmählich, orgelartig, alle Register des Orchesters erschließen, bis das volle Werk wie zu einem stillen Dankgebet erklingt. Den Instrumenten ähnlich finden sich die Stimmen, von der Tiefe ansteigend, zueinander. Das Emporstreben der auf kurze Zeit Befreiten zum lebenspendenden Licht,

die Lust am Atmen in freier Luft, wird in ergreifender Natürlichkeit dargestellt. Von leiser Trauer überschattet erklingt aus der Enge des Gefängnishofes ein ernster Gruß an das Licht, spiegelt sich das heimliche Aufflackern der Freiheitshoffnung beim Anblick nur eines kleinen Stückchens Himmel.

Wie im ersten Chor die Festungsmauern sich vor den Hoffenden zu teilen scheinen, so schließen sie sich im Endgesang wieder. Beredsamer fast noch als zuerst malen sich hier in der Melodie Freude und Enttäuschung, Steigen und Sinken der Hoffnung in charakteristischen Intervallschritten. Die musikalischen Mittel sind reicher als im Anfang. Außer dem Männerchor stehen noch die Solisten zur Verfügung, von denen die beiden Frauenstimmen wie tröstend und verklärend über den dunklen, in der Tiefe verschwindenden Klängen des Männer-Ensembles schweben. Es ist kein sonderlich erhebender oder spannender Inhalt, den diese beiden Gefangenenchöre bieten. Aber er genügt für Beethoven, um auch hier einen Einblick in die Geschichte des menschlichen Herzens zu geben.

Eine einheitliche Wirkung ist dem ersten Akt trotz dieser vielen Schönheiten nicht beschieden. Die bunte Mischung von Bedeutendem und weniger Bedeutendem, die langen, zur Verbindung der Musikstücke erforderlichen Dialogstrecken lassen eine geschlossene, gleichmäßig sich ausschwingende Stimmung nicht aufkommen. Wie sehr Beethoven sich hierdurch beengt fühlte, läßt der zweite Aufzug erkennen, der, trotz mancher Schwächen, doch die für den Musiker wichtigen Forderungen: straffes Vorwärtsgehen der Handlung, Einheitlichkeit des Kolorits und der Stimmung erfüllt. Man merkt sofort, daß der Dramatiker Beethoven hier seinem Text mit erheblich tieferer Anteilnahme gegenübertritt als im ersten Akt, wo ihn äußere Hemmungen immer wieder vom Ausbau seines Dramas in die konventionellen Opernbräuche zurückrissen. Jetzt erst kann er die eigene Phantasie frei schalten lassen, und jetzt trifft er auch beim erstenmal fast überall das Rechte. Außer dem neukomponierten Schluß der Florestan-Arie beschränken sich die in der Gefängnisszene getroffenen Veränderungen auf kleinere Korrekturen.

Nur durch die szenische Lostrennung des Finales wurde eine wesentliche Umgestaltung des Schlusses erforderlich.

Mit einer düsteren Instrumentaleinleitung hebt der Akt an. Beethoven wählt die Tonart dämonischen Grauens: f-moll, um die Schrecken des Kerkers zu malen. Nur kurz angedeutet werden die Motive, die zum Teil in der anschließenden Arie des Florestan wiederkehren. Es sind orchestrale Bilder von finsterer Poesie: leise Unisonoklänge der Streicher, zweimal beantwortet von einem schreckhaft drohenden Bläserakkord, bange Klagerufe, bald laut aufstöhnend, bald wie vergeblich flehend, fröstelnd schauernde Sechzehntelrhythmen der Violinen und Bratschen, unter denen gespenstig in der verminderten Quinte a—es die Pauken pochen. Die tröstende Des-dur-Wendung wiederholt sich zu den Worten: „Doch gerecht ist Gottes Wille." Das Rasseln der Ketten in Florestans Arie ergänzt noch die illustrativ gedachten Motive, die Beethovens Neigung zur Tonmalerei bestätigen. Die Melodie des Florestan-Gesangs in ihrer Mischung von stiller Klage und edler Resignation erschien Beethoven bedeutend genug, um in den drei ersten Ouverturen den einsamen Gefangenen zu symbolisieren. Heut ist nur noch ein Teil der ursprünglichen Fassung bekannt. Der Florestansänger von 1814 erbat sich an Stelle des vorhandenen wehmütigen f-moll-Andantes einen äußerlich wirkungsvolleren Abschluß. Anschaulich schildert Treitschke die über diese Änderung mit Beethoven gepflogenen Unterhandlungen:

„Ich äußerte meine Bedenken, daß ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe. Wir dichteten dieses und jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern. („Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft".) Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam abends gegen 7 Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe. Sie war eben fertig, ich reichte sie ihm. Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, tat — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeb-

lich gebeten zu spielen; heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasierte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich und, auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tages darauf war das treffliche Musikstück fertig."

Steht hier die nachträgliche Änderung außer Zweifel, so ist die Entstehungszeit des unmittelbar auf Florestans letzten Begeisterungsrausch folgenden Melodrams nicht genau zu ermitteln. Skizzen dazu finden sich schon unter den ersten Leonore-Entwürfen. Da indessen eine durchaus authentische Niederschrift der ursprünglichen Fassung nicht existiert, die zweite Bearbeitung aber das Melodram nicht aufweist, vor allem eines der Melodram-Motive dem nachkomponierten Allegro der Florestan-Arie entnommen ist, scheint es, als ob auch dieses Stück erst 1814 vollständig ausgeführt worden sei. Zweifellos bedeutet es eine wertvolle Ergänzung der Partitur. Nicht nur wegen der beziehungsvollen thematischen Reminiszenzen, mit denen es durchflochten ist. Mehr noch als musikalischer Stimmungsträger, dem die Vermeidung des hier empfindlich störenden nackten Sprechtons zu danken ist. Mit zwingender Realistik spiegelt es das Eindringen der aus der prosaischen Oberwelt Herabsteigenden in die unterirdische Grabessphäre. Und so gibt es zugleich die Überleitung zu einem der Hauptstücke der Partitur: dem a-moll-Duett „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben".

Hier verwendet Beethoven mit besonderem Geschick den unheimlichen Klang des Kontrafagotts. Auch die nur selten benutzten Posaunen müssen zur Erzielung jenes mystisch schauerlichen Kolorits helfen, wie es diese Lemurenszene erfordert. Die dumpfe Gleichmäßigkeit der Begleittriolen, das düster rollende Motiv der Kontrabässe (ohne Violoncelli) und des Kontrafagotts, die in starrer Ruhe festliegenden Bläserharmonien, dazu das flüsternde Parlando Rokkos — alles zusammen gibt ein Bild von ergreifender Monotonie,

die sich erst allmählich bei Leonores schmerzdurchbebten Worten belebt. Mit unvergleichlicher Kunst hat Beethoven hier das Charakteristische der Situation erfaßt: die fast lautlose, äußerlich einförmige Geschäftigkeit der beiden Totengräber und dabei die gewaltige innere Erregung, das Beben vor den Ereignissen der nächsten Minuten. Dazu der mit wunderbarer Schärfe gezeichnete Kontrast zwischen beiden: Rokkos angsterfüllter Arbeitseifer, Leonores aufkeimender Heldenentschluß: „Wer du auch seist — ich will dich retten." Und nach dem aufleuchtenden C-dur dieser Wendung wieder die Rückkehr in die dumpfe a-moll-Stimmung und der Schluß im geisterhaft verschwebenden Einklang der Sing- und Orchesterstimmen — wer außer Beethoven hätte ein solches, in seiner scheinbaren Schlichtheit erschütterndes Stück zu schreiben vermocht?

Daß das folgende A-dur-Terzett nicht die Höhe des Duetts erreichen konnte, erklärt sich aus seinem Inhalt. Der Dank des erwachten Florestan für die ihm gebotene Labung mochte Beethoven wohl zu einem edel empfundenen, warmblütigen Gesang inspirieren, dessen freiströmende Melodik zu der beklemmenden Monotonie des a-moll-Duetts einen wirksamen Kontrast bildet. Aber die fehlende Größe der Empfindung, das Vorherrschen einer an die Grenze des Rührseligen streifenden Stimmung mußte naturgemäß dem Terzett im Vergleich zu den beiden Nachbarstücken eine minder bedeutende Stellung geben.

Um so gewaltiger ist der Aufschwung in den beiden Schlußstücken: dem Quartett, das Florestans Schicksal entscheidet, und dem Duett, das die Siegesfreude der Retterin und des Befreiten ausströmen läßt. Nebst dem a-moll-Duett sind dies die wichtigsten, im ideellen Sinn auch abschließenden Stücke des Werkes, und wenn es einer Entschuldigung Beethovens wegen der Komposition des Leonoretextes bedarf, so genügt der Hinweis auf diese drei Sätze, um alle Einwände verstummen zu lassen. Selbst auf Sonnleithner fällt hier ein versöhnender Strahl, der manche seiner sonstigen Sünden in milderem Licht erscheinen läßt. Ihm nämlich ist es zu danken, daß das Quartett überhaupt geschrieben wurde, denn im fran-

zösischen Original ist die ganze Pizarroszene dem Dialog zugewiesen.

Für Beethoven lag hier der Schwerpunkt des Werkes. Der mordgierige Unterdrücker, der todesbereite Wahrheitskämpfer und zwischen ihnen, alle Schrecken überwindend, alle Gefahren vergessend, die Frau, die den Gatten schützt, dem Mörder den Tod verkündet: das war das Bild, an dem sich Beethovens Phantasie entzündete. Das war das Ziel, dem er, den Irrwegen des Librettisten unbeirrt folgend, zusteuerte, um hier endlich den Lebensnerv des Dramas, seines Leonore-Dramas, zu fassen. Gleichviel ob Heldenmut, Rachgier, Liebe die Handelnden beseelt — das ihnen Gemeinsame ist die aufs äußerste getriebene Spannung ihrer Willenskräfte. Dieses Sieden der Temperamente, dieses explosive Aufeinandertreffen der Extreme war Beethovens Schaffenselement. Hier bedurfte es keiner psychologischen Analyse der einzelnen Charaktere, nur des Ausdrucks einer im Guten wie im Bösen gleich ausschweifenden Ekstase. Fesselnd ist dabei die verschiedenartige Behandlung der Stimmen. Während sich Pizarros Rede häufig in chromatischen, übermäßigen und verminderten Intervallschritten, späterhin in schroffen Septimensprüngen bewegt, sind Florestans Worte in reine, einfache Durharmonien gekleidet. Leonores Sprache schwankt je nach der Bedeutung ihrer Rede: sie nähert sich der Chromatik und den großen Intervallsprüngen des Pizarro-Stiles, sobald sich ihre Worte an diesen richten, sie wird harmonisch reiner und melodisch klarer, sobald sie sich zu Florestan wendet. Diese dramatisch-deklamatorische Behandlung der Singstimmen bedingte rückwirkend eine selbständige thematische Ausgestaltung des instrumentalen Teils. Das abstürzende Skalenmotiv, mit dem das Stück beginnt — man könnte es der Art seiner Verwendung nach als Pizarromotiv bezeichnen — die Weiterführung der in den Singstimmen nur kurz angedeuteten Gedanken, die Gegenüberstellung der verschiedenen Instrumentalgruppen bei den Wechselreden zwischen Leonore und Pizarro, die selbständige Durchführung rhythmischer und melodischer Instrumentalmotive erhebt dieses Orchester weit über die Bedeutung eines nur untermalenden Begleitkörpers und gibt ihm gleich-

berechtigte Stellung neben den anderen Trägern der dramatischen Handlung.

Mit hervorragendem Steigerungsgeschick ist der erste Teil des Quartetts aufgebaut. Dreimal dringt der triumphierende Pizarro auf Florestan ein, dreimal wird er durch Leonores Dazwischentreten an der Ausführung des Mordes verhindert. Mit jedem ihrer Zwischenrufe wächst die Spannung, steigert sich der heroische Akzent. Zuerst das einfache „Zurück", dann die Enthüllung „Töt erst sein Weib" und schließlich das Vorhalten der Pistole — das sind die drei Entwicklungsstufen. Mit der letzten ist der Gipfel erreicht — die nächste Sekunde muß die Entscheidung bringen.

Beethoven wendet hier einen derb realistischen Effekt an: unmittelbar nach Leonores drittem Zwischenruf ertönt von oben her das Signal, das die Ankunft des Ministers verkündet. Die Vorsehung hat gesprochen. Ein gewaltiger Empfindungsumschwung tritt ein. Die bis zum Siedepunkt getriebene Erregung schlägt in plötzliche Erstarrung um. Eine gebetartige Melodie tönt aus den Flöten und Violoncelli, wie in dunkler Betäubung klingen aus den Singstimmen leise Rufe fassungslosen Danks, unterdrückter Wut. Erst das zweite Signal und die Worte des von oben kommenden Jaquino lösen den Bann, der auf den vier Menschen dort unten im Kerker lastet. Ein weit ausholender Schlußsatz mit stretta-artig drängender Endsteigerung gibt der Erregung breiten Ausklang.

An Stelle des einstigen, dramatisch lebensvollen Rezitativs vermittelt jetzt ein kurzer Dialog die Überleitung zum Freudenduett, dem zweitältesten Stück der Partitur. Es existiert die Klavierskizze eines Terzettes zwischen Volivia, Sartagones und Porus „Nie war ich so froh wie heute, niemals fühlt ich diese Freude". In Ton- und Taktart, Melodie und Einzelheiten der Begleitung stimmt es fast notengetreu mit dem Anfang des Fidelio-Duetts überein, muß also vor der Leonore-Komposition entstanden sein. Im Jahr 1803 hatte Beethoven die Komposition einer Oper für Schikaneder übernommen, deren Text nicht bekannt ist. Den einzigen Überrest der durch Schikaneders Amtsentsetzung unvollendet gebliebenen Arbeit

bildet augenscheinlich das Terzett, dessen schwungvolles Hauptthema Beethoven so wertvoll war, daß er es für das Fidelio-Duett umarbeitete. Dem melodischen Ausdruck zuliebe setzte er sich sogar über die Forderungen einer sinngemäßen Deklamation hinweg. Sowohl die auffallende Wiederholung „namen-namenlose Freude“, wie die befremdende Betonung des Zusatzwortes „lose“ erklärt sich aus der nachträglichen Anpassung des neuen Textes an die alte Melodie. Der Wert des Stückes hat durch diese kleinen Unebenheiten nicht gelitten. Dem, was Beethoven darstellen wollte: das ungehemmte Ausströmen einer Freude, die alle Grenzen des Gewohnten weit hinter sich läßt, den höchsten Glücksmoment, in dem alle Lebenswünsche zu berauschender Erfüllung gelangen — dieser Aufgabe gegenüber wären ängstliche Rücksichten auf Korrektheit der Textbehandlung kleinlich gewesen. Das ungestüme Wogen der Begleitstimmen, das Aufjauchzen der Singstimmen, das plötzliche Zurückhalten in überströmendem Glücksbewußtsein, das Neuerwachen weicher, hingebender Zärtlichkeit und dann wieder der große, himmelstürmende Jubel — alle diese einzelnen Entwicklungsphasen bedürfen keiner textlichen Erklärung. Die Bedeutung der Worte tritt hier zurück. Sie werden zu untergeordneten Trägern einer vokal-instrumentalen Tondichtung, deren Musik den dürftigen Text in sich aufsaugt und tausendfach steigert.

Wenn Treitschke nach diesem Stück das Fallen des Vorhangs verlangte, so folgte er damit der richtigen Erkenntnis, daß nach einem so tief quellenden Freudenhymnus, der eigentlich schon die Endsteigerung in sich trug, eine zweite große Schlußszene nur abschwächend und störend wirken konnte. Die beste Lösung: das Werk mit Leonores und Florestans Freiheitsgesang überhaupt ausklingen zu lassen, war aus Rücksichten äußerer Art nicht möglich. So suchte Treitschke wenigstens dem Kerkerakt seine großzügige Einheitlichkeit zu wahren und gleichzeitig dem Finale selbständigere Bedeutung zu geben, indem er, entgegen den beiden ersten Bearbeitungen, einen Szenenwechsel vornahm und die Handlung auf einen freien Platz vor dem Gefängnis verlegte.

In der jetzigen Form gliedert sich das Finale in drei große Abschnitte. Der erste, der 1814 völlig neu geschrieben wurde, umfaßt den Anfangschor „Heil sei dem Tag“ und die Ansprache des Ministers an Volk und Gefangene. Hier mögen namentlich die neu hinzugesetzten schönen Worte „Es grüßt der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern“ in Beethoven, wie in den Zeitgenossen ein lebhaftes Echo gefunden haben. Florestans und Leonores Erscheinen, Rokkos Erklärung, das Urteil über Pizarro und Florestans Befreiung bildet den zweiten Abschnitt, für den zum Teil Gedankenmaterial aus den früheren Partituren in neuer Fassung benutzt wurde.

Erst der dritte Abschnitt lehnt sich direkt an die früheren Ausgaben an. Er beginnt mit dem ältesten Teil der ganzen Oper: dem ergreifenden F-dur-Ensemble „O Gott, welch ein' Augenblick“. Gleich dem Thema des G-dur-Duetts ist auch diese anscheinend der innigsten Versenkung in die dramatische Situation entwachsene Melodie einem anderen Werk entnommen. Sogar einer Jugendschöpfung: der 1790 komponierten Trauerkantate auf den Tod Josephs II. Auch hier behält Beethoven die Tonart des Originals bei. Zwar weichen die Textworte merklich voneinander ab, doch ist die Grundstimmung einer feierlichen, durch ein tiefbewegendes Ereignis gehobenen Ergriffenheit beiden Kompositionen gemeinsam. Ebensowenig wie bei dem G-dur-Duett liegt also hier eine durch Bequemlichkeitsgründe veranlaßte, skrupellose Benutzung älterer Ideen vor. Es zeigt sich vielmehr der haushälterische Sinn der Beethovenschen Künstlernatur, die einen wertvollen Gedanken, mochte seine Entstehung noch so weit zurückliegen, nicht mit einem vergessenen Werk untergehen ließ, sondern ihn im geeigneten Augenblick hervorzuziehen und an die ihm gebührende Stelle zu setzen wußte. Daß dieses ergreifende, machtvoll aufgebaute Ensemble nur in gekürzter Form in die Fidelio-Partitur aufgenommen worden ist, bedeutet eine der empfindlichsten und bedauerlichsten Folgen der Umarbeitung.

Dieser religiös gestimmten Einleitung des Schlußensembles folgt die zu immer höherem Enthusiasmus anschwellende Leonorehymne — ein Triumphgesang der Gattentreue, die hier den Sieg errungen hat. In seinem grandiosen Schwung, seinem zu immer gewaltigeren

Steigerungen ausholenden Begeisterungsjubel ist dieser Satz ein vokal-instrumentales Gegenstück zum Finale der Fünften Symphonie, gleich diesem eine Freudenfeier in Beethovens Siegestonart C-dur, von ähnlich fortreißender, unersättlich stürmender Kraft erfüllt, für die es ein Ziel im Endlichen nicht zu geben scheint und durch die der Pulsschlag der Jahrhunderte tönt.

Überblickt man rückschauend die im Fidelio geleistete künstlerische Arbeit, so ergibt sich eine zwar imposante, aber aus ungleichen Werten gewonnene Summe. So hochragende Zeugnisse Beethovenscher Kunst eine große Anzahl der Stücke darstellen, in der Vermischung verschiedenartiger Bestandteile lag eine organische Schwäche, die eine einheitliche Wirkung des Werkes unmöglich machte. Es wäre ein Irrtum, die Schuld daran dem Librettisten allein zuzuschreiben. Gewiß war der Text in mancher Beziehung ungünstig angelegt. Verhängnisvoll wurden die Fehler des Librettisten jedoch erst darum, weil sie die natürlichen Schwächen des Dramatikers Beethoven um so stärker hervortreten ließen. Diese Schwächen ergaben sich aus der Besonderheit der Beethovenschen Natur. Seine Liebe zum dargestellten Gegenstand war nicht durch ein objektiv stoffliches, sondern durch ein subjektives Interesse bedingt. Diese Subjektivität bezeichnet die Größe, aber auch die Grenze seiner Begabung. Es war ihm, im Gegensatz zu Mozart oder auch Cherubini, nicht gegeben, all die vielen kleinen, oft kleinlichen Einzelheiten der Erscheinungen des Lebens mit gleicher Liebe zu umfassen, auch im Unbedeutenden, Vergänglichen das Bleibende, Ewige zu sehen. Diese allbeseelende Schöpferkraft des wahren Dramatikers besaß Beethoven nicht. Bei ihm setzte die künstlerische Anteilnahme die menschliche voraus, und darum hätte er — wir dürfen diese Schlußfolgerung aus dem Fidelio ziehen — auch in späteren Opern sicherlich wieder nur große dramatische Szenen, aber kein einheitliches Drama hervorgebracht.

Er mußte sich stets das ihm Zusagende aussuchen und eine Rangordnung unter seinen Charakteren, entsprechend ihrer ethischen Bedeutung, schaffen können. Zwar bemühte er sich, die Ver-

ringerung seiner inneren Anteilnahme durch sorgsamen Fleiß zu ersetzen — aber die Grenzen seiner Natur konnte er nicht überschreiten. Der Abstand wurde um so fühlbarer, je mehr Beethoven ihn zu verbergen suchte. Diese Subjektivität des Beethovenschen Genius sicherte seinen Instrumentalschöpfungen ihre Ausnahmestellung und erhob ihn zum höchsten Vertreter der musikalischen Idealdichtung. Sie hätte ihn aber stets verhindert, das letzte Ziel des Dramatikers zu erreichen: ein geschlossenes Abbild des Lebens zu geben.

Ein Bedauern über das Scheitern der vielen Opernprojekte, die nach der Vollendung des Fidelio auftauchten, ist demnach kaum angebracht. Die wenigen kleineren Werke, die Beethoven außer der Oper für die Bühne schuf, stehen, von den Ouverturen zunächst abgesehen, keineswegs in der ersten Reihe seiner Schöpfungen. Von den beiden Ballettmusiken gehört die zu einem Ritterballett in die Kategorie unbedeutender Jugendwerke. Auch die Prometheusmusik hat nur noch geringen Anspruch auf Beachtung. Riemann hat den Versuch unternommen, die ganze Partitur als einen Variations-Zyklus zu analysieren. Doch sind die rhythmischen und harmonischen Analogien der einzelnen Stücke nicht auffallend genug, um eine so gewagte Schlußfolgerung stichhaltig erscheinen zu lassen. Auch muß es befremden, daß Beethoven bei den später geschaffenen Variations-Zyklen über das Prometheusthema: den Klaviervariationen op. 35 und dem Eroica-Finale, die miteinander so vieles gemeinsam haben, in keiner Weise auf die angeblichen Variationsgebilde der Ballettmusik zurückgreift. Die rhythmischen Ähnlichkeiten einzelner Stücke mögen sich aus der Rücksicht auf bestimmte Tanzpas erklären. Im übrigen ist der Wert des ganzen Werkes trotz mancher hübschen Episode nicht erheblich genug, um hier ausführliche Erörterungen zu rechtfertigen.

Ähnliches gilt auch von der Musik zu Kotzebues Gelegenheitsdichtungen „Die Ruinen von Athen“ und „König Stephan“. Beide wurden zur Eröffnung des Pester Theaters 1811 geschrieben. Trotz späterer Wiederbelebungs- und Umdichtungsversuche ist ihnen eine dauernde Existenz nicht beschieden gewesen. Nur einige Nummern

aus den „Ruinen" haben sich im Konzertprogramm erhalten: außer der Ouverture der dämonisch-groteske Derwisch-Chor, der effektvolle türkische Marsch, dessen Thema Beethoven den Klaviervariationen op. 76 entlehnte, sowie der feierlich repräsentative Es-dur-Marsch mit Chor.

Von der gleichfalls neun Nummern zählenden Partitur des „König Stephan" hat sich nur die Ouverture lebensfähig erhalten. Auch hier liegt keine Veranlassung vor, den Verlust der übrigen Stücke zu bedauern. Die 1822 zur Eröffnung des Josephstädter Theaters geschriebene Partitur zur „Weihe des Hauses" ist nur eine Umarbeitung der „Ruinen" mit Hinzufügung der Ouverture und des Schlußchors. Übergehen wir die schon erwähnten kleineren Gelegenheits- und Gefälligkeitskompositionen, so bleibt als relativ bedeutendste Schöpfung aus dieser ganzen Gruppe nur die Musik zu Goethes Egmont.

Aus dieser Partitur, die schon durch die Kraft der Dichtung auf ein höheres Niveau gehoben wurde, ragt neben der Ouverture und den später zu erwähnenden Klärchenliedern als bedeutsamste der Zwischenaktsmusiken das d-moll-Larghetto bei Klärchens Tod hervor. Es ist eins der zartest gestimmten tragischen Stücke, die Beethoven geschrieben hat. Schlicht, fast karg im Ausdruck, schildert er das stille Verlöschen eines äußerlich unbedeutenden, nur durch sein tiefes Innenleben reichen Daseins. Wie ermattende Pulsschläge tönen die einförmigen Hörnerklänge. Die hoffnungslos klagende Melodie der Oboe löst sich in stockende Phrasen auf und verliert sich in dunkle Streicherpizzicati. Es fehlen alle hellen Farben, der Holzchor wird ohne Flöten verwendet, die Violinen verharren in den tiefen, dunklen Klangregionen. Ohne jeden starken tragischen Akzent sinkt hier eine Seele aus dem Licht in die Schattenwelt hinab.

Um die Egmontmusik über ihre ursprüngliche Bestimmung hinaus für Konzertaufführungen benutzbar zu machen, sind mehrfach Versuche unternommen worden, die einzelnen Musikstücke durch erläuternden Text miteinander zu verbinden. Weittragender praktischer Erfolg ist diesen, auch von Goethe gutgeheißenen Bemühungen indessen nicht beschieden gewesen. Der wertvollste Teil der

Egmontpartitur brauchte nicht erst durch besondere Hilfsmittel zugänglich gemacht zu werden. Es ist die Ouverture, die nicht nur beim Egmont, sondern bei sämtlichen dramatischen Schöpfungen Beethovens den Reingehalt der nachfolgenden Bühnenhandlung in großzügiger Zusammenfassung wiedergibt. Diese Ouverture bildet nicht nur das bedeutendste Stück der jeweiligen Partitur — sie ist überhaupt die Form, in der das dramatische Empfindungs- und Vorstellungsvermögen Beethovens am reinsten und originellsten zum Ausdruck kommt. Sie ist Beethovens eigentliches Musikdrama, mit dem verglichen die anderen Stücke der Partituren nur noch als Kommentare oder als Zugeständnisse an die herkömmliche Art dramatischer Darstellung erscheinen.

Beethoven ist nicht der erste, der die Ouverture über die Bedeutung einer allgemein gehaltenen Einleitung erhebt und geistige Verbindungen zwischen dem instrumentalen Vorspiel und der folgenden Bühnenhandlung herstellt. Er ist nur der Vollender der Linie, die von den Meistern der alten italienischen Opernsymphonie über Händel zu Gluck und Mozart führt. Was Beethoven von diesen Vorgängern unterscheidet, ist einzig die Konsequenz, mit der er den eingeschlagenen Weg innehält und bis zum Ende verfolgt. Vordem war die Bezugnahme auf die Handlung eine Ausnahme und beschränkte sich auf verhältnismäßig spärliche, in weitgefaßten Umrissen gehaltene Andeutungen. Beethoven erhebt die Anlehnung an die Handlung zum Prinzip. Er steigert dieses Prinzip bis zu den äußersten Möglichkeiten. Er projiziert in die Ouverture den gesamten seelischen Gehalt des Dramas, so daß dieses selbst entbehrlich erscheint. Das einstige Vorspiel verliert seinen einleitenden Charakter, es löst sich allmählich vom Bühnenwerk. Es wird zum selbständigen Instrumentaldrama: zur symphonischen Konzertouverture.

In überraschend kurzer Zeit erreicht Beethoven dieses Ziel. Von seinen elf Ouverturen können nur die beiden ältesten als Frühwerke gelten: die Prometheus- und die erste Leonore-Ouverture. Beide bringen zwar deutlich erkennbare Hinweise auf die Handlung, begnügen sich aber mit einer losen Skizzierung des Handlungs-

rahmens. Dieser gewährt namentlich im „Prometheus“ der Phantasie nur geringen Spielraum. Zu der eigenen, tiefsinnigen Auffassung des Prometheusstoffes, die dem Eroica-Finale zugrunde liegt, war Beethoven noch nicht gelangt. So beschränkte er sich auf die Andeutung der wichtigsten Handlungskontraste: der ernsten, hoheitsvollen Prometheus-Erscheinung, und der durch sie zu heiterer Freude geführten Menschen. Die Grundstimmung feierlicher Erwartung beherrscht die Einleitung. Eine interessante Reminiszenz an die C-dur-Symphonie fällt hier auf. Der nämliche gebieterische Dominantseptimen-Akkord von F-dur, der dort den Anfang bildete, eröffnet auch die Ouverture. Doch beginnt Beethoven nicht, wie in der Symphonie, mit der Grundform, sondern mit einer die Erwartung noch steigernden Umkehrung: dem Sekundakkord. Das spannende b den Bässen zuerteilend, läßt er diese chromatisch abwärtsschreiten und gewinnt so eine harmonisch noch eindringlichere, dabei auch rhythmisch straffer gefaßte, machtvollere Introduktion. Das folgende Gesangsthema deutet voraus auf das Larghetto der D-dur-Symphonie. Noch fehlt der große melodische Zug, der dieses Stück auszeichnet. Die Melodie erscheint kurzatmiger, wie flüchtig skizziert. Das Bläserkolorit gibt ihr, im Gegensatz zu den zarten Streicherklängen der Symphonie, ein feierlich ernstes Gepräge. Zu selbständiger Bedeutung erhebt sie sich nur für wenige Takte, um dann, kurz abschließend, zum Allegro überzuleiten.

Das Thema dieses Allegro ist dem Schluß des Ballettfinales entnommen. Seine in froher Geschäftigkeit eilenden Violingänge sowie die festlich leuchtenden Harmonien der hinzutretenden Bläser spiegeln die freudige Erregung der Schlußszene. Der anmutige Seitensatz mit dem reizvollen Bläserterzett, die glänzende Coda mit der drohenden Des-dur-Ausweichung und dem dann um so lebhafter ausbrechenden C-dur-Jubel variieren und steigern nur den heiteren Grundgedanken.

Es ist ein eigentümlicher Zufall, daß von Beethovens elf Ouverturen nicht weniger als sechs in C-dur geschrieben sind. Vielleicht auch kein bloßer Zufall, denn einem so bewußt schaffenden

Künstler mußte wohl eine gewisse Ähnlichkeit der Stimmungen vorschweben, wenn er sich so häufig einer Tonart bediente. C-dur ist eine von Beethovens Freudentonarten. Nicht die Tonart dionysischen Jubels wie D-dur, nicht die Tonart ekstatischer Verzückung wie A-dur. C-dur ist für ihn Ausdruck der einfachsten, persönlicher Siegesstimmung entquellenden Freude. Darum wählt Beethoven zur Darstellung festlich majestätischer Gedanken stets C-dur: bei der Prometheus-, der Namensfeier-Ouverture, bei der zur „Weihe des Hauses". Darum hält er auch in den drei großen Ouverturen, die der zum Prometheus folgen, an der C-dur-Tonart fest: den Leonore-Ouverturen. Hier ist ihm das helle, schmetternde C-dur die Freiheitstonart. Wie er die c-moll-Symphonie und die Oper selbst in C-dur ausklingen läßt, so legt er diese Tonart auch den einleitenden Instrumentaldichtungen zugrunde.

Über die Chronologie der drei Leonore-Ouverturen haben lange Zeit verschiedene Meinungen geherrscht, und auch heut läßt sich noch kein historisch unzweifelhaft sicherer Nachweis für die Berechtigung der herkömmlichen Reihenfolge erbringen. So weit unsere Tatsachenkenntnis reicht, scheint es, als ob Schindlers Bericht über die noch vor der Aufführung erfolgte Zurückstellung der Ouverture Nr. 1 (op. 138), trotz Nottebohms Einspruch, auf Wahrheit beruht. Die Ouverture wurde demnach von Freunden Beethovens mit seiner Zustimmung als zu unbedeutend verworfen. Haslinger erwarb das Manuskript, veröffentlichte es aber erst nach Beethovens Tod und zwar wohl aus Geschäftsspekulation mit der falschen Angabe, daß es aus dem Nachlaß stamme. Öffentlich aufgeführt worden ist diese Ouverture demnach zu Beethovens Lebzeiten nicht. Über die Entstehung der beiden anderen C-dur-Ouverturen sind Zweifel nicht vorhanden. Nr. 2 wurde bei der Erstaufführung 1805, Nr. 3 bei der Wiederaufnahme der Oper im März 1806 gespielt.

Was die erste Leonore-Ouverture der zum Prometheus verwandt erscheinen läßt, ist Beethovens Bestreben, die Anfangs- und Endstimmung der Handlung als Einleitung und Allegro einander gegenüberzustellen, während die in der Handlung dargestellte Kata-

strophe selbst in die Ouverture nicht mit einbezogen wird. Der reichere Inhalt, die höhere Bedeutung der umstrittenen Gefühlsinteressen gab indessen Beethoven hier ungleich kräftigere poetischere Impulse, als der Prometheus-Stoff. Leonores klagendes Suchen nach dem Verlorenen und dann der enthusiastische Befreiungsjubel — das sind die beiden Pole, um die Beethovens Gedanken in dieser Ouverture kreisen. An die im gehaltenen Streicherunisono erklingende Dominante, den ernsten Auftakt aller drei Ouverturen, schließt sich ein weit ausgesponnenes, gleichsam unentschieden, ziellos suchendes Präludium. Wechselnd steigend und sinkend scheinen die Stimmen der Aufnahme eines fest umrissenen Gedankens ausweichen zu wollen, bis endlich die Violinen, rezitativartig überleitend, ein leise klagendes c-moll-Thema intonieren. Doch auch dieser Gedanke erlangt nur vorübergehend Geltung. Aus dem resigniert verhauchenden Abschluß entwickelt sich ein neues emporstrebendes Motiv. Kraftvoll anschwellend führt es mit lebhaftem Ansturm zu dem aufjauchzenden Allegrothema, das sich glanzvoll ausbreitet. Erst das in zögernden Synkopen bis zur kleinen None sich erhebende Seitenthema mischt den freudigen Klängen klagende Akzente bei. Doch der Hauptgedanke erlangt wieder die Führung, jetzt nach nochmaliger Entfaltung allmählich in ruhigere Bahnen lenkend und in leiser G-dur-Kadenz verklingend.

Da tönen plötzlich die schroff einschneidenden Unisonofermaten as und b in die heitere Ruhe des Allegros. Es ist, als hätte die Freude an die Kerkerpforten gepocht und dröhnend sprängen diese jetzt auf. Es ertönt das Lied Florestans, nicht in As-dur wie in der Oper und in den späteren Ouverturen, sondern im hoffnungsvolleren Es-dur. Wie in allmählich emporkeimender Freiheitshoffnung wendet es sich nach C-dur, um dann in die enthusiastisch beginnende Wiederholung des Hauptteils zu münden. Das klagende Seitenthema erscheint auch jetzt wieder und eine auffallende Reminiszenz an die Einleitung: die durch die einzelnen Instrumentalgruppen sich rankenden Skalenmotive werden bemerkbar — gleichsam die Erreichung des dort gesuchten Ziels, die Erlösung aus der einstigen Ungewißheit andeutend. Eine effektvolle Coda mit langsam schwellendem Crescendo,

wie es früher bei den Mannheimern und späterhin bei Rossini oft zur Verwendung kommt, gibt dem Stück eine glänzende Endsteigerung. Eine Überraschung spart Beethoven sich bis zum letzten Augenblick auf: unmittelbar vor den Schlußtakten erklingt noch einmal das Allegrothema, jetzt wie in seeliger Freude ermattend. Dann erst folgen die stolz energischen Schlußakkorde.

Als Opernouverture im gewohnten Sinn hätte dieses Werk seinen Zweck sicherlich erfüllt. Es gibt eine Andeutung des Handlungsverlaufes, eine Spiegelung der das ganze Werk tragenden Begeisterung, ohne die wichtigen und entscheidenden Ereignisse des Dramas vorwegzunehmen. Es läßt die seelischen Unterströmungen der Dichtung erkennen und deutet gleichzeitig ihre äußeren Konturen an, ohne die Begebenheiten selbst und ihren tieferen Zusammenhang zu verraten. Wenn Beethoven nach der kaum abgeschlossenen Vollendung dieser Partitur sofort an den Entwurf einer neuen ging, so geschah es sicher nicht aus Überzeugung von der Wertlosigkeit der ersten Ouverture. Es mögen ihm während der Arbeit andere Anschauungen über die Bedeutung der Ouverture überhaupt, wie über die poetisch symphonische Verwendbarkeit des Leonore-Dramas gekommen sein. Wie er in der Prometheus-Ouverture den poetischen Vorwurf von äußerlichen Gesichtspunkten aus erfaßte und erst später, im Eroica-Finale, den dichterischen Gehalt des Gedankens klarlegte, so drang er auch jetzt erst nach der Fertigstellung der ersten, im Autograph „charakteristisch" genannten Ouverture in den tieferen Sinn der Handlung ein. Die Persönlichkeit Leonores, ihre Empfindungen vor und nach der Katastrophe verloren an Interesse für ihn. Dagegen fesselte ihn die symphonisch dramatische Entwicklung und die Darstellung dieser bisher umgangenen Katastrophe selbst. Sie wurde nun zum Mittelpunkt seines Werkes.

Beethoven übersah, daß er durch diese vorherige Erschöpfung des Handlungsinhalts das nachfolgende Bühnendrama überflüssig machte, indem er ihm die entscheidenden inneren Wendungen vorwegnahm. Er dachte nicht mehr an die vorbereitende Bestimmung der Ouverture, an ihre Stellung innerhalb des Opernorganismus. Er

sah nur das vor seinen Augen immer klarer aufleuchtende Bild einer instrumentalen Zusammenfassung all der in der Oper verstreuten inneren Handlungsmomente. Mit gewaltigem Konzentrationsvermögen preßte er sie aneinander, um sie jetzt, unbehindert durch kleinliche Rücksichten, wie sie ihm die Bühne auferlegte, in zwingender Kürze darzustellen.

Dieser gesteigerten Auffassung von der Bedeutung der Ouverture mußte ein Werk wie op. 138 ungenügend erscheinen, so notwendig es andererseits war, um Beethoven den Weg zu den späteren Schöpfungen zu ebnen. Gerade eine langsame und schwer schaffende Künstlernatur von der Art Beethovens mußte sich zunächst durch eine dem Herkömmlichen zuneigende Vorstudie hindurcharbeiten, ehe sie zu einer so eigentümlichen und tiefsinnigen Auffassung des Themas, wie sie die zweite Ouverture zeigt, die Kraft finden konnte.

Ein gemeinsames Band schlingt sich durch alle drei Ouverturen: die Florestan-Arie. Die Verwendung dieses Klagegesangs in der ersten Ouverture als Gegensatz zu den beiden freudedurchklungenen Allegroteilen gab vielleicht den äußeren Anstoß zum Entwurf der zweiten Ouverture. War die Erscheinung Florestans überhaupt einmal in die Ouverture aufgenommen, so mußte der Gedanke naheliegen, das Bild des im Kerker Schmachtenden noch deutlicher, eindrucksvoller auszuführen: die in der Stimmung ähnliche Leonore-Einleitung und das Florestan-Andante von op. 138 zu einer poetisch selbständigen Introduktion zusammenzufassen.

Aus einer solchen Neugestaltung der Einleitung ergab sich auch der Aufbau des Allegros. Dieses mußte im Anschluß an die ergreifende Schilderung der Unterdrückten die Ereignisse des Kerkeraktes darstellen unter deutlicher Bezugnahme auf den Moment des entscheidenden Umschwungs: das Erklingen des rettenden Trompetensignals. Die übliche Wiederholung des Hauptteils mußte fortfallen, um eine Unterbrechung der dramatischen Handlung zu verhüten. Nur der Anfang des Florestangesanges erklingt noch einmal wie ein in Ergriffenheit gestammeltes Dankgebet, das unmittelbar zu der jubelnden Coda überleitet.

Bis hierher ist der Entwicklungsgang der Beethovenschen Ouverturen durchaus begreiflich. Ein imposanter Aufstieg wird erkennbar: von der auf die Grundgedanken der Handlung hinweisenden Prometheus-Ouverture zu der poetisch reicher belebten, die Handlung indessen gleichfalls nur äußerlich skizzierenden op. 138. Von hier zu der das bedeutendste Erlebnis des Dramas nachdichtenden Ouverture Nr. 2. Nun aber folgt die Überraschung. Beethoven schreibt eine Ouverture, die unter notengetreuer Anlehnung an die Leonore-Ouverture Nr. 2 die Errungenschaften dieses Werkes mit der Form der früheren Ouverture zu verschmelzen sucht. Es entsteht eine sonderbare, fast barock anmutende Mischung der Ouverturentype Nr. 1 und 2: die meist als „große" bezeichnete Leonore-Ouverture Nr. 3.

Um die Entstehung dieses Werkes zu begreifen, muß man sich der Geschichte der Umarbeitungen überhaupt erinnern. Dasselbe Schicksal, das die Opernpartitur betraf: durch Kürzungen dem Publikum schmackhafter gemacht zu werden, wurde auch der Ouverture zuteil. Denn die „große" Leonore-Ouverture ist keineswegs, wie vielfach angenommen wird, eine Fortführung oder gar Erweiterung der in Nr. 2 angeregten Ideen. Vielmehr eine Zusammenziehung, eine Verkleinerung des älteren Werks. Die Kürzungen sind so bedeutend, daß das Adagio der 3. Ouverture um 20 Takte, das Allegro bis zum Eintritt des Trompetensolos gar um 100 Takte verringert ist. Soweit entsprach demnach die neue Ouverture der neuen Opernpartitur. Sie war wie diese eine durch instrumentale Retouchen und energische Striche hergestellte Verkürzung der ersten Fassung.

Bei dem Neuentwurf der Ouverture mochten indessen noch andere Erwägungen in Betracht kommen. Von allen Musikstücken der Oper hatte keines so wenig Verständnis gefunden, wie die Ouverture. Der Berichterstatter der Allgemeinen Musikalischen Zeitung charakterisiert sie als bestehend „aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C-dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist und mit anderen Beethovenschen Instrumentalkompositionen — auch nur z. B. mit seiner Ouverture zum Ballett Prometheus, keine Vergleichung aushält". Der Gedan-

kengang des Werkes, seine Beziehungen zur Handlung waren den Hörern überhaupt nicht klar geworden, teils weil ihnen die Kenntnis der Oper fehlte, teils weil ihnen die freie musikalische Nachdichtung der Handlung, wie Beethoven sie in der Ouverture Nr. 2 anwandte, etwas Fremdes, zunächst Unfaßbares war. Unter solchen Umständen mußte Beethovens Freiheit in der Behandlung der formalen Architektur unbegreiflich erscheinen. So wenig Beethoven im allgemeinen sich Zugeständnissen geneigt zeigte, mochte ihm doch einleuchten, daß ein Verständnis seiner 2. Ouverture von den Zeitgenossen vorläufig nicht zu erwarten war. Auf die dramatische Anlage des Hauptteiles aber wollte er nicht verzichten, sie war ihm zur Notwendigkeit geworden. In dieser doppelten Verlegenheit, einerseits der Forderung des Publikums nach einer klar aufgebauten Ouverture, andererseits dem eigenen Drang nach dramatischer Gestaltung gegenüber, bot sich ihm der Ausweg, den Ansprüchen beider Teile nachzukommen. So schrieb er eine Ouverture, deren erste Hälfte eine stark gekürzte Darstellung des Gedankengangs der Ouverture Nr. 2 gab. In die zweite Hälfte aber schaltete Beethoven die — inhaltlich überflüssige, aber formell korrekte — Wiederholung des Allegrosatzes ein. Er korrigierte sich dadurch selber, denn der dramatische Fluß des Stückes wurde unterbrochen, und der poetische Grundgedanke, der das Ganze zusammenhalten sollte und der Ouverture Nr. 2 ihren prächtigen einheitlichen Schwung verlieh, wurde zur Nebensache herabgedrückt. Dafür gewann Beethoven dem Werk die formale Symmetrie, durch die es, ungeachtet der Anlehnung an die Handlung, als Ouverture selbständiger und leichter begreiflich erschien.

Die Einfügung dieser 214 Takte umfassenden Wiederholung ist die Ursache, daß die als Verkürzung geplante Umarbeitung zu einer Verlängerung wurde und so der Ouverture Nr. 3 den Beinamen der „großen" einbrachte. Weniger wesentlich ist die Vermehrung der Coda um nicht ganz 30 Takte. Der Wunsch nach einem äußerlich wirkungsvolleren Abschluß mag hier ausschlaggebend gewesen sein. Stand doch bei der Neugestaltung der Ouverture ebenso wie bei der zweiten Umarbeitung der Oper überhaupt der Gedanke an eine

schärfere Pointierung der Haupteffekte im Vordergrund. Es wäre zu viel gesagt, wenn man die Partitur von 1806 als eine Konzession an das Publikum bezeichnen wollte. Zweifellos jedoch bedeutet sie ein Entgegenkommen des Tondichters, ein absichtliches Hervorheben der äußerlich eindrucksvollen Momente, einen Versuch, das Ungewohnte dem Rahmen des Gewohnten einzupassen — unter teilweiser Preisgabe bedeutsamer Neuerungen.

Betrachtet man den musikalischen Aufbau der beiden Ouverturen, so schwindet jeder Zweifel darüber, daß für die Art, wie Beethoven hier den Stoff auffaßte und gliederte, die in der 2. Ouverture gegebene Lösung passender und überzeugender war als die spätere. Bereits die Einleitung weist in der älteren Ouverture kühne und originelle Züge auf, die Beethoven in der 3. verwischt hat. Hierzu gehört der Anfang mit der pathetischen, gleichsam schweraufatmenden Wiederholung der beiden ersten Takte, die Beethoven später in ein langsam verhallendes Unisono zusammenzog. Hierzu gehören die gewaltigen As-dur-Akkorde des vollen Orchesters, die, in der 2. Ouverture durch Generalpausen getrennt, erschütternder wirken als in der 3., wo die Erregung in leisen Bläserharmonien nachzittert. Hierzu gehört vor allem die Überleitung zum Allegro mit dem kühnen Baßschritt h—des—h, den Beethoven später in die aufsteigende Linie g—a—h milderte. Es ist alles robuster, ursprünglicher, grandioser erschaut in der 2. Ouverture als in der 3., wo die Reflektion glättet und das Knorrige, Zackige der elementaren Phantasiebilder abfeilt.

In den Allegri lassen sich die gleichen Unterschiede verfolgen. Das aus geheimnisvoller Tiefe zum Tageslicht emporstrebende Thema mag für die Violoncellisten allein unbequem zu spielen gewesen sein. Durch die Mitbeteiligung der ersten Violinen geht ihm ein Teil des mystischen Kolorits verloren. Alles: Dynamik, Instrumentation ist in der zweiten Fassung praktischer, weniger schroff, kunstvoller abgewogen. Aber gleichzeitig auch um einen Grad kühler, objektiver, in der Art der Gedankenverknüpfung gelegentlich, so bei der Überleitung zum Seitenthema, weniger zwingend. Der Seitensatz

geht durch die veränderte Dynamik seines heroischen Charakters verlustig. Die charakteristische Mollwendung des Florestan-Themas, die die dramatische Steigerung des folgenden Allegroteils musikalisch begründet, fällt fort. Verändert werden die bedeutungsvollen Dialoge zwischen Streichern und Bläsern, die gewaltige, auf die nahende Katastrophe deutende c-moll-Intonation des Hauptthemas und die beiden gellenden Fortissimoaufschreie kurz vor den rollenden Unisonogängen und dem aus der Ferne erklingenden Signal.

Alle diese beziehungsreichen Einzelheiten, die in der Ouverture Nr. 2 mit durchdachter Sorgfalt ausgeführt sind, kommen in Nr. 3 nur andeutungsweise zum Ausdruck. Besteht hier immerhin noch eine Ähnlichkeit zwischen beiden Ouverturen, so gestaltet sich der nun folgende Verlauf mit Ausnahme der Coda völlig verschieden. In Nr. 2 folgt dem ersten Signal ein kurzes Intermezzo, motivisch aus dem Hauptthema und dem nach Moll umgedeuteten Florestan-Thema entwickelt, gleichsam ein ungläubiges, zweifelndes Staunen der an ihre Rettung noch nicht Glaubenden. Erst die zweite Fanfare bringt ihnen Gewißheit. Lange, bebende Streicherakkorde folgen, unterbrochen von stockenden Klängen der Fagotte und Hörner. Dann erklingt die Florestanmelodie, jetzt in lichtes C-dur übertragen. Ihrer Abschlußphrase entkeimt die stürmisch jubelnde Coda.

Ganz anders stellen sich die entsprechenden Teile der dritten Ouverture dar. Nicht nur die Fanfare selbst ist entsprechend der in der Oper geändert. Auch die antwortenden Stimmen intonieren jetzt den Dankesgesang „ah, du bist gerettet“, beide Male in anderen Tonarten. Man kann die Einfügung dieser weihevollen Melodie als musikalisch ungemein wirkungsvoll anerkennen, ohne sich der Ansicht zu verschließen, daß auch hier die erste auf die Themen der Ouverture bezugnehmende Fassung stilistisch einheitlicher und dramatisch überzeugender war als das Einflechten eines Zitats, dessen volle Bedeutung erst durch den damit verbundenen Text erkennbar wird.

Daß Beethoven die nun folgende Wiederholung des Hauptteils mit neuen Einzelzügen poetisch belebt und so dem vollzogenen Handlungsumschwung angepaßt hat, bedarf kaum des Hinweises. Be-

merkenswert ist namentlich das reizvolle Duett zwischen Flöte und Fagott, das als Andeutung des Zwiegesangs der Befreiten aufgefaßt werden mag. Von besonderer Feinheit ist vor der Stretta das allmähliche Erlöschen aller Lichter, die dann um so strahlender emporflammen. Dieser Stretta, Beethovens äußerlich vielleicht brillantestem Orchesterstück, ist wohl in erster Linie die Popularität der Ouverture Nr. 3 zu danken. Sie hat sich als orchestrales Virtuosenstück eingebürgert und damit die schlichtere, an Effekten ärmere Ouverture Nr. 2 beiseitegedrängt. Einem solchen Urteilsspruch der Praxis gegenüber sind alle Einwendungen der Kritik machtlos. Gut und wichtig ist nur die Erkenntnis der Gründe, die den jetzigen Sachverhalt herbeigeführt haben. Wer diese Gründe recht abwägt, wird zu dem Ergebnis kommen, daß der Ehrenname der „großen" zwar der Taktzahl nach der Nr. 3, der Bedeutung der Konzeption und tondichterischen Originalität nach aber weit eher der Nr. 2 zukommt. So weit Wertunterscheidungen gegenüber diesen beiden Werken überhaupt zulässig sind.

Für Beethovens Entwicklung als Ouverturendichter bedeutete der Schritt von Leonore Nr. 2 zu Nr. 3 zunächst nur eine äußerliche Veränderung: die Umwandlung eines Dramas zum Epos unter Benutzung aller entscheidenden Szenen und Dialogwendungen. Es war indessen mit dieser Umgießung aus der unmittelbar erlebenden in die schildernde Darstellungsform eine Wandlung in Beethovens künstlerischem Verhältnis zur Ouverture überhaupt eingetreten, eine neue Auffassung des dramatischen Sujets vorbereitet worden. Die bisherige Linie führte von der Skizzierung der geistigen Unterströmungen, also von der vorbereitenden Stimmungsskizze zur Andeutung der Handlungskonturen in der Leonore Nr. 1 und von da weiter zur instrumentalen Nachdichtung der entscheidenden Handlungsszene. Von hier gab es zwei Wege zur Weiterentwicklung: die Beibehaltung der Szene als poetischer Grundlage des Werks und, daraus folgend, den programmatischen Ausbau der Ouverture. Hätte Beethoven diese Spur aufnehmen wollen, so wäre es ihm nicht möglich gewesen, die Ouverture Nr. 3 zu schreiben. Denn das Bestreben,

das ihr zugrunde liegt, wenn es auch nur unvollkommen zum Ausdruck gelangt, ist: Abkehr von der Szene. Beethoven schlägt also eine neue Straße ein. Er befreit sich von der unmittelbaren Vorstellung eines Bühnenvorganges. Er betrachtet nicht mehr den äußeren Handlungsverlauf, wie er im Drama dargestellt werden muß. Sondern er zieht gleichsam den seelischen Generalnenner aus den Begebnissen. Als Musiker bedarf er nicht des vermittelnden äußeren Handlungsereignisses, wie es der Dichter zur Darstellung seiner Ideen braucht. Beethoven faßt mit kühnem Griff sofort die verborgene innere Wurzel des Dramas. Er erkennt die seelischen Triebkräfte, für die der Poet in erdichteten Persönlichkeiten redende Symbole schaffen muß, in ihrem Urzustand, ohne verhüllende Umkleidungen, als rein geistige Bewegungskräfte. Ihre Kämpfe, Siege und Niederlagen, zu deren Darstellung der Wortdichter sich eine ausführliche Handlung erfinden muß, faßt der durch keine Forderungen begrifflicher Logik gehemmte Tondichter mit schärfster Konzentration zusammen. Er gibt die Quintessenz einer abendfüllenden Wortdichtung in wenigen Minuten, weil sein Vorstellungsvermögen durch keinerlei äußere Rücksichten gebunden ist. Alle Masken sind überflüssig, alle Hinweise auf Geschehnisse fallen fort. Nur die innere seelische Linie, nur die zeitlose Idee des Dramas offenbart sich dem abstrahierenden Tondichter.

Die Ouverture Leonore Nr. 3 war der erste zaghafte Schritt auf diesem Weg. Beethoven versucht hier, sich von dem Zwang der Szene zu befreien, benutzt sie aber noch als Darstellungsmittel. Allmählich erst gelingt es ihm, seine Sonde so tief einzusenken, daß er des vermittelnden Szenenbildes völlig entraten kann. Die Gegensätze werden in denkbar knappeste Formel gebracht. Es verschwinden alle äußerlich illustrierenden Hinweise, es fallen alle direkten Anspielungen auf das Drama selbst fort. Es entsteht die Coriolan-Ouverture.

Bezeichnend für die Kunst, mit der Beethoven hier den Inhalt einer abendfüllenden Tragödie in ein Musikstück von knappester Form zusammengepreßt hat, ist die Tatsache, daß die zugrunde-

liegende Dichtung schon seit Jahrzehnten völlig vergessen ist. Der Name Coriolan, die geschichtliche Vorstellung, die wir mit dem Träger dieses Namens verbinden, genügt, um Beethovens Tondichtung verständlich zu machen. Die Erinnerung an Shakespeares Coriolan kann nicht als Erklärung herangezogen werden. Für jeden, der Beethovens Ouverture innerlich nacherlebt, wird die Erinnerung an Shakespeare mehr störend als klärend wirken. Um dem irreführenden Vergleich mit Shakespeare entgegenzutreten und der Auslegung der Ouverture als Szene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seiner Gattin vorzubeugen, mag ein Hinweis auf Collins Original Beethovens Auffassung des Themas erläutern.

Collins Drama ist, wie die Mitteilungen seines Bruders Matthias erkennen lassen, keine Umdichtung des damals in Deutschland noch wenig bekannten Shakespeareschen Dramas, sondern eine selbständige, auf der Darstellung des Plutarch ruhende Schöpfung. Die Ziele beider Dichter liegen weit entfernt voneinander. Shakespeare gibt die Tragödie einer überragenden Persönlichkeit, die sich „Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trank", an der Betätigung dieses Hasses aber doch wieder durch die Liebe gehindert wird und, ihre Schuld sühnend, als Opfer niedriger Kabalen ein schmähliches Ende findet. Collin fehlen die großen Gesichtspunkte, es fehlt ihm die scharf meißelnde Bildnerkunst Shakespeares. Seine Sprache ist sorgsam stilisiertes rhetorisches Pathos, sein Drama keine Menschheits- oder Persönlichkeitstragödie, sondern eine in szenische Form gebrachte philosophische Diskussion. Darf der Mensch das tun, was er will, unbehindert durch Rücksichten auf die ihn umgebenden Verhältnisse? Ist er freier Herr seiner selbst oder Angehöriger einer Gesellschaft, deren Gesetze er nicht mißachten darf, ohne sich in schwere Schuld zu verstricken? So lauten die Fragen, die Collin am Coriolan-Thema erläutert. Das ganze Werk ist ein Monodrama, dessen Charaktere außer Coriolan nur Staffage sind, Objekte, an denen sich der Held reibt. Coriolan selbst ist eine passive, reflektierende Persönlichkeit. Seine Größe betätigt sich nicht, sie wird stillschweigend vorausgesetzt. Er tut das, was er seiner Überzeugung nach einzig tun kann und tun muß. Es bleibt ihm kein andrer Weg, und der führt zur

Vernichtung, zum Selbstmord. Diese unverschuldete Tragik, dieser Widerstreit zwischen den angeborenen Gesetzen der Persönlichkeit und den von außen diktierten Gesetzen der Moral bringt Collins Coriolan zu Fall. Der Mensch als Einzelwesen ist der Vernichtung preisgegeben, wenn er die eigene Persönlichkeit nicht in Einklang mit den höchsten Gesetzen der menschlichen Gesellschaft zu bringen vermag.

So lehrhaft diese idealistische Darstellung des Gesellschaftsproblems aus der Wende des 18. Jahrhundert heute anmutet, für Beethoven als Kind dieser Zeit besaß sie starken Anziehungsreiz. Dieser furchtlose Held, der auch im selbstgewählten Tod noch das Recht auf seine Persönlichkeit behauptet und lieber das Leben als seinen freien Willen opfert, mußte in Beethoven lebhafte Sympathien wecken. Als Musiker durfte er die reflektierenden Momente der Dichtung, vor allem das störende Motiv der Rache Coriolans an seinen Mitbürgern, ausscheiden. Die philosophischen Gegensätze der Herren- und Gesellschaftsmoral, die Collin mit einem Sieg der letzteren enden läßt, verwandelt Beethoven in den musikalischen Kontrast der rückhaltlos stürmenden Willensmacht und der Empfindung. Aus der Aufstellung derselben Gegensätze hatte er schon einmal ein Heldendrama entwickelt: den ersten Satz der Eroica. Hier siegte der Wille und zwang die widerstrebenden Empfindungsmächte unter seine Gewalt. Aber in diesem siegenden Willen wohnte eine schöpferische, gestaltende Kraft. Die Willenskraft im Coriolan ist die des Zerstörers. So mochte Napoleon dem reifenden Beethoven erscheinen: nicht mehr als die Macht, deren Wille aufbaut, sondern deren Wille niederreißt und in diesem Zerstörungswerk sich selbst zerschmettert. Die Coriolan-Ouverture ist das Negativ des ersten Eroica-Satzes. Alle Verhältnisse kehren sich um. Aus Licht wird Schatten und aus Schatten Licht. An Stelle der kernig frischen Einleitungsharmonien steht hier ein düster brütendes Unisono. Eine unheilvolle Lebensenergie ballt sich zusammen und entlädt sich in blitzartig einschneidenden Akkordschlägen. An Stelle des in schwungvollen Akkordgängen aufstrebenden Dur-Themas der Eroica treten jetzt stachlige Achtel-Staccati, trotzig widerstrebende

Synkopen, schroff ausgezackte melodische Linien, mit eigensinniger Zähigkeit festgehaltene Mollmotive. Massive, finster gefärbte Harmonien, die mit drückender Wucht lasten, Sforzati, die sich auf unbetonten Taktteilen emporbäumen, reden eine Sprache voll rauh einschneidender Härte und unerbittlicher Entschlossenheit.

Erst das Seitenthema bringt versöhnlichere Klänge. Zum erstenmal ertönen Dur-Harmonien. Die scharf gestoßenen, eckigen Motive werden durch weich gleitende, gebundene Phrasen ersetzt. Ein leise durchhallender Hornklang gibt der Violinmelodie zart getöntes Begleitkolorit. Es sind die menschlich liebenswürdigen Züge der Coriolan-Natur, die hinter der Rauheit und unbeugsamen Härte des Willens verborgene Weichheit der Empfindungen, die sich in diesem hingebungsvollen, von leiser Wehmut überschatteten Gedanken spiegeln.

Doch nur kurze Zeit währt die Beruhigung. Das Bild trübt sich wieder, Mollklänge erlangen die Vorherrschaft, die andrängenden Synkopen verjagen alle besänftigenden Empfindungen. Ein unruhiges Wogen der im Erreichen ihres Ziels bedrohten Willensmächte schwillt zu einer gewaltigen Kräftespannung an und führt zu einem neuen Ausbruch der Anfangsgedanken. Beethoven bezieht auch hier die Einleitung in die Wiederholung mit ein, wie er sie später in der Neunten Symphonie als Glied des Themas selbst betrachtet. Die Anfangstakte erhalten durch die Umdeutung nach f-moll drohendere Bedeutung, der Aufbau des Themas vollzieht sich in gekürzter, eindringlicherer Fassung. Das Seitenthema, jetzt in lichtem C-dur erklingend, vermag sich ebensowenig wie vorher zu behaupten, die negierenden Kräfte verdrängen es wieder. Mit einem schroffen Ruck nach Des-dur bricht der Teil kurz ab — Coriolans Schicksal ist entschieden. Wie eine flehende Mahnung erscheint noch einmal das C-dur-Thema am Beginn der Coda, doch schnell wird es nach Moll gezogen. Der Wille des Helden, entschlossen, bis zum äußersten sich treu zu bleiben, kehrt sich an keine Mahnungen und weichherzigen Warnungen. Noch einmal erhebt er sich zur vollen, dämonischen Größe, um dann, mit jähem Sturz, zerschmettert hinabzusinken in die Tiefe, die ihn schweigend aufnimmt.

Dem Umfang nach bedeutet diese Ouverture eine überraschende Verkleinerung des Kolossaltyps der Leonore-Ouverturen. Die inneren Gründe, die diese Wandlung herbeiführten, sind leicht zu erkennen. Sobald sich Beethoven entschloß, von einer direkten Nachdichtung der Szene abzusehen und sich auf die Charakteristik der seelischen Bewegungskräfte des Dramas zu beschränken, bedurfte er nicht mehr der weit ausgreifenden Ausführlichkeit der musikalischen Darstellung. Es lag jetzt auch kein Grund mehr für ihn vor, die in der Leonore Nr. 2 ausgelassene Wiederholung zu übergehen. Vielmehr gab diese ihm nun, wo sie das äußere Bild nicht mehr stören konnte, weil überhaupt keines vorhanden war, die Möglichkeit zu neuen poetischen Steigerungen, wie er sie ähnlich in den entsprechenden Teilen der großen Symphonien anbrachte. Es liegt also in dieser Ouverturenform, im Gegensatz zur Leonore Nr. 3, keine Konzession mehr. Sie ist vielmehr ein konsequentes Vorwärtsschreiten auf neuen Wegen.

Nicht nur die Form, auch die Orchesterbehandlung deutet auf neue Gestaltungsprinzipien. Es fehlt das reichverschlungene, solistische Instrumentalgewebe. Die Sprache ist Lapidarstil von äußerster Gedrungenheit, die äußerlich fast etwas bewußt Archaisierendes an sich trägt. Die Bevorzugung der Streicher als Träger der thematischen Gedanken, die Verwendung der meist chorisch behandelten Bläser fast nur zur schärferen Hervorhebung der wichtigsten Akzente, die einfache Struktur der Themen selbst — alles dies gibt dem Werk den Charakter einer herben, schroffen Einfachheit. Sie mag sich zum Teil aus der Besonderheit des Stoffes erklären, wäre aber in dieser Form ohne Beethovens veränderte Anschauung vom Wesen der Ouverture nicht denkbar.

Auch das nächste Werk: die Ouverture zu Goethes Egmont, zeigt ähnliche Merkmale. Ihrer Anlage nach ist sie das Gegenstück zum Coriolan. Diesem lag ein Stoff zugrunde, dem alle äußerlich spannenden Momente, vor allem der Umschwung der Handlung völlig fehlte. Coriolans Schicksal ist mit dem Erklingen der ersten Note besiegelt. Ganz anders der Inhalt des Egmont-Dramas, nament-

lich wie Beethoven es erfaßte. Für ihn scheiden die Einzelheiten, die er später in der Partitur so liebevoll behandelt, bei der Konzeption der Ouverture aus. Er hält sich auch hier nur an die großen geistigen Bewegungskräfte, aus denen das Drama sich entwickelt. Sein Egmont ist nicht der zärtliche Liebhaber, der beim kosenden Geplauder alle Sorgen der Politik schnell vergißt. Beethovens Egmont ist die Personifikation des leidenden, unterdrückten Volks. Sein Tod ist mehr als der Tod eines Einzelnen. Es ist der Tod aller freiheitlich Gesinnten. So wächst auch sein Triumph weit hinaus über den eines heldenhaften Vorkämpfers zum Triumph aller Unterdrückten. Beethovens Egmont-Figur fehlen alle individuellen Züge. Sie ist das heroische Symbol der durch brutale Gewalt geknebelten Menschheit überhaupt, die, äußerlich besiegt, im Tod von einer strahlenden Glorie gekrönt wird.

So steht die Egmont-Ouverture auf erheblich breiterer Inhaltsbasis als die zum Coriolan. Hier Knechtschaft, Leiden, Tod, dort Freiheit, Triumph, Verklärung — diese beiden der Einleitung und der Coda zugrunde liegenden Kontraste sind die Grenzpunkte, zwischen denen Beethoven sein Egmont-Drama aufrollt. Die Einleitung weist auf ein interessantes Gegenstück aus früheren Zeiten zurück: auf das Vorspiel zum zweiten Fidelio-Akt. Unverkennbar sind die äußeren Beziehungen zwischen beiden Stücken: die gemeinsame Grundtonart f-moll — sie kommt nur in diesen beiden Orchesterstücken zur Anwendung — die breiten, düsteren Anfangsakkorde, die tröstende Des-dur-Wendung. Unverkennbar sind auch die hinter dieser äußeren Ähnlichkeit verborgenen inneren Beziehungen: die Charakteristik der in der Knechtschaft gewalttätiger Unterdrücker Schmachtenden, die Darstellung der Kerkeratmosphäre mit ihrem düsteren Grabesernst.

Im übrigen bedingten Inhalt und Bedeutung der beiden Stücke erhebliche Abweichungen in der Ausführung. Das mehr illustrativ gedachte Fidelio-Vorspiel mutet bei näherem Vergleich wie eine Skizze zur Ouverturen-Einleitung an, die, den poetischen Vorwurf viel tiefer, innerlicher erfassend, gleichzeitig die thematischen Keime

des folgenden Allegros in sich trägt. Die drohend lastenden Anfangsakkorde kehren später, in verkürzten Rhythmen noch schneidender, gebieterischer klingend, als auf die Tyrannen deutendes Seitenthema wieder. Aus der vertrauensvoll beruhigenden Des-dur-Melodie der Violinen formt sich das Allegrothema, das, nach Moll gewendet, wie in stolzem Unmut sich leidenschaftlich drängend entfaltet.

Die poetisch musikalische Gedankenverknüpfung ist in dieser Ouverture, im Gegensatz zu der Einfachheit der Coriolan-Ouverture, von außerordentlicher Feinheit und reich an bedeutsamen Einzelheiten. Nicht nur die anschauliche Gegenüberstellung und Kombination des Tyrannen- und des Heldenthemas in den Baß- und Oberstimmen der Einleitung, die sinnvolle Weiterführung dieser Gedanken im Allegro ist zu beachten. Es findet sich in der Ouverture auch bereits ein Hinweis auf mehrere wichtige Zwischenaktmusiken. Das zarte Es-dur-Thema der Holzbläser, das den ersten Eintritt des herrischen Seitenthemas beschwichtigend beantwortet, kehrt im Verlauf des Dramas dreimal wieder. Zuerst im Nachspiel zu der Szene zwischen Oranien und Egmont, in der der vorsichtige Oranien den Freund zur Flucht überreden will. Dann, Oraniens Prophezeiung gleichsam bestätigend, unmittelbar nach Egmonts Gefangennahme und zuletzt im d-moll-Larghetto bei Klärchens Tod. Diese wiederholte Verwendung eines Gedankens schließt die Annahme einer zufälligen Übereinstimmung mit der Ouverture aus. Augenscheinlich deutet das Thema, das in der Ouverture im Allegro-Zeitmaß, in den Zwischenakten als Larghetto erscheint, auf einen verhängnisvollen Charakterzug Egmonts: seinen Leichtsinn, der ihn die gefahrdrohenden Absichten der Gegner, allen Warnungen zum Trotz, unterschätzen läßt. Dieser Leichtsinn aber, der Egmont ins Verderben stürzt, ist zugleich die Ursache des bezaubernden Eindrucks seiner ritterlichen Persönlichkeit auf andere Menschen. Und so ist es ein besonders sinnvoll poetischer Zug, wenn Beethoven die Musik bei Klärchens Tod mit einer wehmütig in Violin-Pizzikati verhallenden Erinnerung an die liebenswertesten und zugleich verderbenbringenden Eigenschaften Egmonts ausklingen läßt.

Eine Gedankenarbeit von kaum hoch genug zu bewertender Be-

wußtheit spricht aus der thematischen Dialogführung der Ouverture, den bald hoffnungsvoll zarten, bald angstvoll flehenden, bald selbstbewußt trotzigen Antworten, die dem unerbittlich drohenden Seitenthema entgegentönen — bis zu dem erschütternden Augenblick, wo, nach dem fast brutalen Erklingen des Tyrannenthemas, ein herabsausender Schwertstreich die Antwort jäh zu durchschneiden und tiefe Nacht plötzlich einzubrechen scheint. Doch aus dem mysteriösen Dunkel der geheimnisvollen Holzbläserharmonien ringt sich ein immer heller aufstrahlender Siegesgedanke empor. Nur eine Vision, und darum nicht in Beethovens realistischer Freudentonart C-dur, sondern in F-dur dargestellt. Aber von so überwältigendem Freiheitsrausch durchpulst, daß alle Schrecken des Todes, alle lähmenden Tatsachen des wirklichen Lebens in Nichts zerfließen vor der überirdischen Verklärungsekstase dieses Zukunftstraums.

Die Egmont-Ouverture war Beethovens letzte tragische Schöpfung auf diesem Gebiet. Der innere Wandlungsprozeß, den er damals erlebte, und der ihn zu der heiteren Höhe der Achten Symphonie hinaufführte, mag Beethovens Abkehr von tragischen Sujets auch auf dem Gebiet der Ouverturendichtung erklären. Die Werke, die zunächst entstanden, lassen wohl Beethovens Hand, aber nur geringe Spuren seines Geistes erkennen. Es sind die beiden 1811 geschaffenen Ouverturen zu den „Ruinen von Athen" und „König Stephan", Kompositionen, deren potpourriartige Zusammensetzung aus Motiven der betreffenden Singspiele durch keine tiefere Bedeutung gerechtfertigt wird. Sie erfüllten indessen ihren Zweck als wirkungsvolle Gelegenheits-Ouverturen, und Beethoven selbst hat das rechte Wort ausgesprochen, indem er die Ouverture zu den Ruinen scherzhaft als „kleines Erholungsstück" bezeichnete. Trotzdem war er unvorsichtig genug, beide Stücke nebst einer C-dur-Ouverture op. 115 als Originalkompositionen für 75 Guineen an die Londoner Philharmonische Gesellschaft zu verkaufen. Seine geschäftlichen Verbindungen mit England wurden durch diese weder vornehme noch aufrichtige Handlungsweise empfindlich geschädigt. Man war in London nicht nur enttäuscht, daß Beethoven keine

eigens für die Gesellschaft komponierten Werke geschickt hatte, sondern man fand die Stücke selbst Beethovens unwürdig und legte sie nach einer Probe beiseite.

Mochte dieses Urteil der verstimmten Londoner Auftraggeber hinsichtlich der beiden erstgenannten Ouverturen begründet sein, der dritten, op. 115, gegenüber kann es nicht unbedingt anerkannt werden. Die Bemerkung auf dem Autograph „am ersten Weinmonath 1814 abends zum Namenstag unseres Kaisers" hat dem Stück den Beinamen der „Namensfeier-Ouverture" verschafft. Inhaltlich läßt sich der Titel kaum rechtfertigen, ebensowenig wie eine andere, zu Beethovens Verwunderung kurz nach der Entstehung aufgekommene Benennung „La chasse". Am besten kennzeichnet Beethoven den Zweck des Werkes in der Überschrift zur ersten Skizze „Ouverture zu jeder Gelegenheit — oder zum Gebrauch im Konzert". Beethoven faßt hier also den für seine Zeit ungewöhnlichen Plan, eine Konzert-Ouverture zu schaffen. Mehr noch: er gedenkt eine Zeitlang, das Stück mit einem Chorsatz „Freude schöner Götterfunken" zu beschließen, und bezeichnet es auf dem Titelblatt ausdrücklich als von ihm „gedichtet". Wollte er das ihm wenig zusagende Fremdwort „komponiert" durch ein deutsches ersetzen? Oder kam es ihm diesmal besonders auf den Hinweis an, daß er sich hier an kein bereits vorhandenes Sujet anlehnte, also gleichsam sein eigener Textdichter gewesen sei?

Fast möchte man die zweite Erklärung als wahrscheinlich annehmen. Beethoven wollte hauptsächlich seine geistige Selbständigkeit bei der Konzeption der Ouverture andeuten. Denn als Tongedicht reicht dieses Werk, so sehr es die beiden vorangehenden Gelegenheits-Ouverturen überragt, nicht an die älteren Schöpfungen gleicher Gattung heran. So reizvoll und originell namentlich die motivische und instrumentale Ausgestaltung des von lebhafter Freude erfüllten Allegros ist, so würdevoll feierlich die imposante Einleitung erscheint — das, was Beethoven hier eigentlich sagen wollte, hat er weit erhebender und eindrucksvoller acht Jahre später in der Ouverture zur „Weihe des Hauses" verkündet. Fast könnte man die Ouverture op. 115 als Vorstudie zu der späteren, großgedachten Dich-

tung bezeichnen. So nimmt die Namensfeier-Ouverture unter Beethovens Werken eine Mittelstellung ein, die sie über seine wenigen unbedeutenden Schöpfungen zwar erhebt, den großen aber nicht gleichstellt.

Dem künstlerischen Wert wie der Entstehung nach gehört in ihre unmittelbare Nähe die 1814 anläßlich der Wiederaufnahme der Oper komponierte Fidelio-Ouverture E-dur. Sie wurde vermutlich geschrieben, um den Reiz der Neueinstudierung durch Aufführung der neuen Ouverture noch zu steigern, ein Vorsatz, der nicht zur Ausführung kam, weil Beethoven mit der Komposition nicht rechtzeitig fertig wurde. Tiefere Beweggründe zum Entwurf des Werkes dürfte Beethoven kaum gehabt haben. Ebenso wie die Namensfeier-Ouverture ist die zum Fidelio eine allgemein gehaltene Konzert-Ouverture festlich freudigen Charakters. Das aufbrausende Kopfmotiv weist auf das „Quoniam“ der Zweiten Messe hin, das schwärmerisch zurückhaltende Adagio, das im Beginn der Coda wiederkehrt, erscheint wie ein zarter Nachklang von Leonores Hoffnungs-Arie. Ursprünglich plante Beethoven eine direkte thematische Bezugnahme auf die bis dahin unbekannt gebliebene erste Leonore-Ouverture. Doch wurde diese Idee wieder verworfen. Es entstand ein Allegro, dessen feurig vorwärtsstürmender Charakter nichts von den Kämpfen und Schmerzen andeutet, die den Inhalt des Dramas bilden. Dieser rein präludierende Charakter des Werkes läßt deutlich erkennen, wie weit Beethoven sich innerlich von der dramatischen Ouverture entfernt hatte, wie sehr er einer Ouverturenform zustrebte, die, unter Umgehung aller Handlungsreminiszenzen, die tondichterische Darstellung eines einheitlichen Grundgedankens bezweckte.

Die gleiche Absicht läßt der Plan einer Ouverture über den Namen B-A-C-H erkennen, ein Projekt, das Beethoven während der späteren Lebensjahre mehrfach beschäftigte, aber über Skizzen nicht hinausgekommen ist. So bleibt als letzte seiner Ouverturendichtungen die 1822 geschriebene „Weihe des Hauses“, ein Werk, das von der allgemeinen Wertschätzung gröblich vernachlässigt,

meist nur aus äußeren Anlässen benutzt wird. Und doch bedeutet es für die Entwicklung des Ouverturendichters Beethoven den krönenden Abschluß, die Erreichung eines neuen Gipfels nach der Egmont-Ouverture, die bedeutendste Kundgebung seiner späteren Auffassung vom Wesen der Ouverture.

Ein äußerlicher Repräsentationsakt, die Einweihung des Josephstädter Theaters in Wien, gab Beethovens Phantasie die Anregung zu einem Prolog, wie er weihevoller kaum je gedichtet worden ist. Akkorde voll majestätischer Pracht bilden das monumentale Eingangsportal. Aus den Holzbläsern erklingt eine feierlich schreitende Melodie, die zu einem erhebenden Festgesang anschwillt, wie nur Beethoven ihn anstimmen konnte. Schmetternde Trompetenfanfaren und dröhnende Paukenschläge ertönen: es ist, als träte ein imposanter Zug in die neuen, hochragenden Hallen — nicht des armseligen Josephstädter Theaters, sondern irgendeines Kolossalbaues, dessen grandiose Architektur Beethovens Tönen entspräche. Allmählich belebt sich das Bild. Wie mit zaghaften Schritten anhebend beginnen Streicher und Bläser abwechselnd, gleichsam scheu fragend und suchend den zeremoniellen Ernst der Eintrittsstimmung zu durchbrechen. Ein lebhaftes, energisches Thema ringt sich empor, mit immer festeren Schritten stürmt es aufwärts, bis es im Allegro einer machtvollen Fuge zu freier Entfaltung kommt. Das geschlossene, majestätische Gruppenbild des Zuges löst sich auf — es ist, als durcheilten jetzt alle Einzelnen freudigen Schrittes die neuen Räume, um dann wieder zusammenzuströmen zum gemeinsamen Preis des Geschaffenen.

Die Neigung des alternden Beethoven für die Fugenform hat in dem Allegro dieser Ouverture ihren bedeutendsten Ausdruck auf orchestralem Gebiet gefunden. Es ist eine Kraft der Steigerung, eine Fähigkeit des Zerstreuens und Sammelns der Stimmen, eine Reichhaltigkeit des Bilderwechsels in diesem Stück, daß man angesichts einer solchen Probe von Beethovens Ausdrucksfähigkeit in der Orchesterfuge das Nichtzustandekommen des fugierten Symphonie-Finales der Neunten um so schmerzlicher empfindet. Wie

Beethoven hier die freudige Besitzergreifung schildert, immer höher steigend in der Empfindung eines stolzen Glücks über das Vollendete — das läßt den unscheinbaren Entstehungsanlaß dieses Werkes bald vergessen. Das ist die Freude des Schaffenden über das Geschaffene überhaupt, die reinste Darstellung einer übermächtigen Glücksempfindung des Vollendenden, ein stolzes Selbstbekenntnis von der freien Wonne, die der empfindet, der einen neuen Tempel erbaut hat und der nun die Menschheit in seine Hallen einziehen und an seinen Altären ihre Feste feiern läßt. Die priesterliche Würde des Künstlers kommt hier zur höchsten weltlich religiösen Verklärung. Diese Weihe-Ouverture ist die Wiedergeburt von Mozarts Ouverture zur Zauberflöte aus dem Geist Beethovens.

Es ist ein merkwürdiger Wandlungsprozeß, den die Entwicklung des Ouverturendichters, und, weiter gefaßt, des Dramatikers Beethoven überhaupt spiegelt. Er zieht aus, um Opern zu schreiben — und findet am Ende seiner Laufbahn ein Werk von so undramatischem Charakter wie die Ouverture op. 124. Und doch ist dieses scheinbar überraschende Resultat nur die natürliche Folge der Entwicklung, die der Beethovensche Genius überhaupt nahm und die auch in seinen anderen Werken zum Ausdruck kommt. Denn auch in Beethovens dramatischem Schaffen können wir den stetig sich steigernden Drang zur Abstraktion als die im Grunde letzte und tiefste Ursache der Veränderungen in seiner Denk- und Schaffensweise erkennen.

Von der materiellsten Form dramatischer Gestaltung: dem szenisch dargestellten Bühnenwerk, nahm Beethoven seinen Ausgang. Hier schon machte ihm seine Art, alle Erscheinungen nicht aus ihrer individuellen Eigenart zu begreifen, sondern ihren ethischen Werten nach zu prüfen und zu beurteilen, eine erschöpfende künstlerische Nachbildung des gegebenen Stoffes unmöglich. Beethoven war kein naiver, sondern ein kritischer Betrachter der Welt und ihrer Erscheinungen. Er legte Maßstäbe an, wo er nur anschauen und charakterisieren sollte. Und nur die Erscheinungen, die seinen hochgespannten Anforderungen gerecht wurden, konnten seine innere Teilnahme

finden. So mußte er dazu kommen, sich mit diesen Lieblingsfiguren, die allein ihn eigentlich fesselten, auf ein Sondergebiet zurückzuziehen, wo er von all den kleinen Erscheinungen der Wirklichkeit nicht gestört werden konnte: die Ouverture.

So entstand der erste Typ seiner szenisch dramatischen Ouverture. Doch auch hier schuf sein Abstraktionsdrang bald Unterschiede. Was Beethoven am tiefsten interessierte, war nicht das Persönliche, menschlich Vielseitige der Erscheinungen, war nicht die Summe der zahllosen kleinen Einzelzüge, aus denen das Individuum sich zusammensetzt und durch die es seine besondere Gestalt erhält. Es war vielmehr die Idee, die sich in den von ihm hochgeschätzten Erscheinungen verkörperte. So gelangte Beethoven allmählich dazu, aus den Individuen die Idee, deren symbolisierte Träger sie für ihn waren, herauszuschälen und allein darzustellen: in der Form der symphonisch dramatischen Ouverture. Und schließlich erlosch in ihm auch das Interesse für die dramatische Gegenüberstellung der ideellen Handlungsprinzipien. Er verschmäht das Wirkungsmittel des Kontrastes, er vernachlässigt die symphonische Handlung mit der Gegensätzlichkeit ihrer Themen und legt seinen Werken gleich die Schlußidee des Ganzen als einheitlichen Grundgedanken unter.

Hier schließt sich ein Kreis. Mit der Aufstellung dieses letzten handlungslosen Ouverturentyps, den die Fidelio-, Namensfeier-Ouverture und die zur „Weihe des Hauses" verkörpern, ist Beethoven im Prinzip wieder bei der Prometheus-Ouverture angelangt, die gleichfalls aus der Finalstimmung des Werkes erwächst. Aber diese Annäherung ist eine nur scheinbare. Beethoven hat nicht umsonst alle die Wandlungen durch die verschiedenen Arten dramatischer Anschauung künstlerisch erlebt und durchkämpft. Was er jetzt gibt, ist nicht mehr eine äußerliche Andeutung der Schlußstimmung. Es ist die ethische Quintessenz der ganzen vorher durchlebten Handlung, die eben dadurch, daß sie keiner Begründung, keiner Erläuterung mehr bedarf, sondern als reine Erkenntnis dargeboten wird, ihres dramatischen Charakters, der nur künstlerische Erscheinungsform war, verlustig geht.

So gelangt Beethoven auf dem Weg durch das Drama hindurch über das Drama hinaus auf die Höhe jener reinen Erkenntnis des Wesens der Dinge, wo alle Materie in Nichts zerfällt und nur noch der eine leuchtende Kern: die Idee selbst, sich dem Geist des Erkennenden offenbart.

Zweites Buch

Beethoven der Tondichter

V

Gesangswerke



Als Cherubini bei seiner Anwesenheit in Wien 1805 Beethovens Fidelio hörte, glaubte er aus der Behandlung der Singstimmen den Schluß ziehen zu müssen, daß der Komponist sich bisher wenig mit Vokalmusik beschäftigt habe. Er ließ sich deshalb die am Pariser Konservatorium eingeführte Gesangschule schicken und verehrte sie Beethoven, der das Geschenk mit Dank annahm und es nebst der deutschen Übersetzung bis an sein Lebensende sorgsam aufbewahrte. Ob ihm das Studium den von Cherubini erhofften Nutzen gebracht hat, bleibt allerdings zweifelhaft. Wie Cherubini, so erging es den meisten Beurteilern Beethovenscher Vokalwerke. Die Meinung, Beethoven habe nicht verstanden, für die menschliche Stimme zu schreiben, hat sich allmählich so festgesetzt, daß sie gegenwärtig fast als eine widerspruchslos anerkannte Tatsache gilt. Als Beweise werden namentlich einige in ungünstiger Lage gehaltenen Chorstellen der Neunten Symphonie und der Großen Messe sowie die schwierigen Soli in denselben Werken angeführt. Die Frage, ob die besonderen Anforderungen, die Beethoven an Sänger zu stellen pflegt, sich tatsächlich aus einer ungenügenden Erfahrung in der Stimmbehandlung erklären oder ob sie auf Gründen anderer Art beruhen — diese Frage wird meistens übergangen. Man begnügt sich mit der Erklärung, daß Beethoven von der menschlichen Stimme ohne weiteres die nämliche Leistungsfähigkeit wie von den Instrumenten vorausgesetzt und daher Unmögliches verlangt habe. Ist dieser Vorwurf naiver Unwissenheit tatsächlich gerechtfertigt? Ist es den Beurteilern der Beethovenschen Vokalmusik erlaubt, dem Tondichter seine Verfehlungen gegen die Regeln der Stimmbehandlung im Hinblick auf seine sonstige Bedeutung großmütig nachzusehen? Oder liegt der Fehler vielleicht bei den Betrachtern, die Beethovens Verhältnis zur Vokalmusik allzu äußerlich, vom Standpunkt nüchterner Praktiker aus, erfassen und es mit einem Hinweis auf Beethovens gewohnheitsmäßig instrumentale Schreibweise genügend charakterisiert zu haben glauben?

„Der gute Gesang war mein Führer, ich bemühte mich so fließend als möglich zu schreiben und getraue mirs vor dem Richterstuhle der gesunden Vernunft und des reinen Geschmacks zu verantworten."

So schreibt Beethoven in den Notizen zu einem Lehrbuch für den Erzherzog Rudolph. Gelegenheit, seine Schreibweise an gutem Gesang zu bilden, bot sich ihm von Jugend an. Schon die äußeren Verhältnisse, in denen Beethoven aufwuchs, mußten ihm eine ziemlich genaue Kenntnis der menschlichen Stimme und ihrer vorteilhaftesten Behandlungsart verschaffen. Beethovens Tätigkeit als Organist in der Kirche wie als Bratschist in der Bonner Theaterkapelle brachte ihn andauernd in Berührung mit Vertretern der Gesangskunst. Selbst auf eine Durchschnittsbegabung hätten solche Einflüsse nicht ohne Wirkung bleiben können, wieviel weniger auf Beethoven, dessen Trieb zur Autodidaktik ihn naturgemäß zu einer besonders scharfen Beobachtung alles dessen, was um ihn herum vorging, veranlassen mußte. Daß er aus diesen Beobachtungen in der Tat Nutzen gezogen hat, lehren seine frühesten Gesangskompositionen. Viele davon sind in Bonn entstanden: eine Anzahl Lieder, unter denen die „Elegie auf den Tod eines Pudels" durch die Charakteristik der Tonsprache und die Stimmungsverwandtschaft mit dem später komponierten „Bußlied" besonders auffällt. Auch die Mehrzahl der in Wien als op. 52 veröffentlichten acht Lieder gehört vermutlich in die Bonner Zeit. Vor allem entstanden in der Heimatstadt die Kantaten auf den Tod Josephs II. und die Thronbesteigung Leopolds II. Aus jedem dieser Stücke, denen noch einige kleinere Lieder beizuzählen sind, spricht unverkennbare Kenntnis und Verständnis für effektvolle Ausnutzung des Stimmaterials. Gerade die Routine, mit der der Zwanzigjährige sich der gegebenen Mittel bedient, ist das Erstaunliche an diesen Werken, nicht ihr künstlerischer Wert. Abgesehen von dem Anfangschor und der später für das zweite Fidelio-Finale benutzten F-dur-Arie mit Chor aus der Trauerkantate haben die Gesangskompositionen der Bonner Zeit wenig Bedeutung. Die Lieder sind durchweg strophisch behandelt und beschränken sich auf eine allgemeine Stimmungscharakteristik. Aber gut und bequem singbar sind sie durchweg, ebenso wie die bereits erwähnten, vermutlich erst in Wien komponierten Singspieleinlagen.

Daß Beethoven demnach sich schon in Bonn Erfahrung in der Behandlung der Singstimmen angeeignet hat, darf aus den äußeren Verhältnissen wie aus den damals entstandenen Kompositionen gefolgert werden. In Wien angekommen, fühlte er offenbar das Bedürfnis, die bisherigen autodidaktisch erworbenen Kenntnisse unter Leitung eines gewandten Praktikers systematisch auszubauen und zu befestigen. So nahm er außer bei Haydn, Schenk und Albrechtsberger noch bei Salieri Unterricht in der dramatischen Komposition. Dieser Unterricht hatte nach den vorliegenden Proben augenscheinlich keinen anderen Zweck, als Beethoven mit der Behandlung der Stimme und des italienischen Textes vertraut zu machen. Es war ein Vorbereitungskurs zur Komposition italienischer Opern. Die Soloszenen mit Orchester „Ah perfido" (1796) und „Primo amore piacer del ciel", das Terzett „Tremate, empj, tremate" (1801) weisen auf diese Studien zurück, eine Anzahl ein- und mehrstimmiger italienischer Gesänge, meist ohne Begleitung, sind vielleicht während des Unterrichts entstanden oder nachträglich zu Übungszwecken entworfen worden. Eine Nachblüte war die Ariette „In questa tomba oscura", die 1807 auf Anregung eines Verlegers geschrieben wurde. Daß diese Stücke, namentlich das im Ausdruck bedeutendste „Ah perfido", einen beträchtlichen Einschlag theatralischer Pathetik zeigen, ist ein Beweis dafür, mit welcher Schmiegsamkeit Beethoven sich dem Stil dieser Kompositionsgattung anzupassen suchte. Auch die in seinen Skizzenbüchern gelegentlich auftauchenden Abschriften von Vokalsätzen berühmter Meister zeigen, daß Beethoven sich unablässig bemühte, seine Kenntnis von der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme zu verfeinern. Wie er bei den besten Virtuosen seiner Zeit Unterricht nahm, um die Instrumente aus eigener Erfahrung kennen zu lernen, so war er stets bestrebt, die technischen Voraussetzungen für die Behandlung der Gesangsstimmen zu studieren.

An den erforderlichen Vorkenntnissen mangelte es also Beethoven keineswegs. Sicherlich hätte er ebenso singbar für die menschliche Stimme schreiben können, wie andere vor und nach ihm. Warum er es nicht tat? „Glaubt Er, daß ich an seine elende Geige denke,

wenn der Geist zu mir spricht?" antwortete er einst Schuppanzigh, als dieser sich über eine unbequem spielbare Violinpassage beklagte. Dieser Ausdruck ist bezeichnend auch für Beethovens Verhältnis zu den Grundregeln der Stimmbehandlung. Sie waren für ihn nur technische Voraussetzungen, Grundlagen, auf denen er seine Ideen aufbaute. Wenn sich hierbei, namentlich in späteren Jahren, Mißverhältnisse zwischen Vorschrift und praktischer Ausführbarkeit einstellten, so wurzeln sie nicht in einer Unkenntnis oder willkürlichen Behandlung der gegebenen Mittel, sondern in deren Unzulänglichkeit gegenüber der Ideengewalt des Tondichters. Wie Beethoven, der doch selbst Klaviervirtuos war, in seinen Klavierwerken häufig die Grenze des Möglichen weit überschritt, so ließ er sich auch durch seine Erfahrungen und praktischen Vorbereitungen niemals in seinen Forderungen an die Singstimme behindern, sondern betrachtete die gewonnenen praktischen Kenntnisse nur als Material, das er nun in einem seinem Wesen entsprechenden Stil weiterbildete. Und während beim Klavier die Fortschritte der Mechanik allmählich einen Ausgleich zwischen den Ansprüchen des Tondichters und dem Ausdrucksvermögen des Instruments ermöglicht haben, sind die Abstände in der Vokalmusik noch immer fast die gleichen geblieben. Nur die Leistungsfähigkeit unserer Chöre hat sich gesteigert. Die Solisten aber stehen heut noch vor denselben Schwierigkeiten wie einst, als die Vertreterinnen der Solopartien in der Neunten den Komponisten vergeblich mit Änderungsvorschlägen bestürmten.

Der tiefere Grund der vorhandenen Mißstände liegt also nicht in der mangelhaften Vertrautheit Beethovens mit den Regeln der Stimmbehandlung, sondern in der Unzulänglichkeit des menschlichen Organs als Verkünders Beethovenscher Ideen. Zu dieser physikalisch technischen Mangelhaftigkeit der Stimme als Instrument trat noch ein anderer Umstand, der Beethovens Tätigkeit als Vokalkomponist behinderte: die unlösbare Verbindung des gesungenen Tons mit dem Wort.

Schon der Dramatiker Beethoven hatte sich allmählich von den Fesseln des Worts zu lösen und der freien Instrumentalsprache zu-

zustreben bemüht. Für ihn, den Künstler der stetig sich verfeinernden Abstraktion, war das den Zusammenhang mit der Welt der Vorstellungen und Begriffe stets wahrende Wort ein Hindernis, das überwunden, eine Schale, die gesprengt werden mußte, damit das innere Wesen der Dinge erkannt werden konnte. Dieses Streben über die Grenzen des Worts hinaus widersprach jedoch dem Wesen des Gesangs, namentlich des Einzelgesangs: des Liedes. Die Entwicklung des Liedes erforderte einen Künstler, der nicht, wie Beethoven, nach Vernichtung oder Überwindung des Wortes, sondern im Gegenteil nach möglichst plastischer Veranschaulichung, nach lebhafter Versinnlichung des Textes in der Musik strebte. Wie für den Dramatiker so war auch für den Lyriker die liebevolle Versenkung in alle Einzelheiten der sichtbaren Erscheinungswelt, die musikalische Beseelung auch der kleinsten Lebensformen Voraussetzung für eine fruchtbare Weiterentwicklung seiner Kunst. Diese selbstvergessene Hingabe an die Eindrücke der Außenwelt, diese Anschmiegsamkeit und Verwandlungsfähigkeit, die dem Dramatiker wie dem Lyriker eigen sein muß, war Beethoven fremd. Er konnte sich nur da als Künstler begeistern, wo er auch als Mensch aufs tiefste interessiert war. Wahrte er so all seinen Vokalwerken die ihm selbst eigene überragende Größe, so prägte er ihnen doch gleichzeitig den Zug absonderlicher Einseitigkeit auf. Diese Einseitigkeit, die ihm schon die Schöpfung eines einheitlichen Dramas verwehrt hatte, beschränkte ihn auch als Lyriker von vornherein auf ein engbegrenztes Empfindungsgebiet.

Nicht nur der Abstraktionsdrang ließ den Lyriker Beethoven auf halbem Weg vom Ziel der Gattung abirren und wieder persönlichen Neigungen folgen. Es war der damit in engem Zusammenhang stehende Mangel an Beobachtungssinn für die feinen äußeren Reize, für die bunte Mannigfaltigkeit und Vielgliedrigkeit aller Lebensformen. Schon Beethovens Pastoral-Symphonie zeigte ihn als Vertreter einer Weltanschauung, der die Umgebung stets nur Relief für die Empfindungen des Betrachters bleibt. Beethoven sah die Natur nicht mit den Augen des Künstlers. Er sah sie mit den Augen des

einfachen, zum künstlerischen Sehen nicht erzogenen Menschen. Diese Ungeschultheit des Blicks, dieser Mangel jener verfeinerten Aufnahmefähigkeit und Sensibilität, die erst die Romantik mit ihrer allbeseelenden Zauberkraft den Künstlern verlieh, trennt Beethoven von den späteren großen Meistern des Lieds. Nur auf dem Grunde einer romantischen Weltanschauung konnte die moderne Liedkomposition emporblühen und sich fortentwickeln. Denn die Romantik mit ihrer starken Sinnlichkeit der Betrachtungsweise erschloß der musikalischen Lyrik neue, unerschöpfliche Ausdrucksquellen, durch die das gerade zur Zeit Mozarts und Haydns auf kleine Wirkungsgebiete beschränkte Lied sich wieder zur selbständigen Kunstgattung erheben konnte.

Diesen Weg zu gehen, war Beethoven nicht berufen. Sein hochstrebender Idealismus stand im schroffen Gegensatz zu dem empfindsamen Sensualismus der Romantiker. Was er darstellte, war nicht ein Bild des Gesehenen, sondern die Wirkung dieses Bildes auf seine Empfindung. Wie in der Pastoral-Symphonie die Natur, so sah er überhaupt die Welt mit all ihren Erscheinungen. Sie konnten für ihn nie Gegenstand, sondern bestenfalls Staffage für eine künstlerische Darstellung werden, deren Mittelpunkt sein eigenes Empfinden war. So betrachtet, wird die oft mißdeutete Bemerkung „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ erst richtig verständlich. In dieser Art, den künstlerischen Eigenwert des Objekts zu übersehen und alle von außen empfangenen Eindrücke in rein menschliche Empfindungswerte umzusetzen, zeigt sich Beethoven als Kind des 18. Jahrhunderts. Aber gerade dieser durchgeistigende Charakter der Beethovenschen Kunst mußte da, wo er sich auf Grund geeigneter poetischer Vorlagen entfalten konnte, zu Schöpfungen führen, die, standen sie auch der Liedpoesie der späteren Romantiker innerlich fern, doch das bisher auf dem Gebiet der Liedliteratur Geleistete weit überragten. Aus der engen Sphäre anspruchsloser Hausmusik wuchs das Lied empor zum künstlerisch vollwiegenden Konzertstück. Das ist die Errungenschaft, die Beethoven als den Vorboten einer Generation großer Liederkomponisten erscheinen läßt.

Beethovens erster bedeutender Liedererfolg war die um 1796 komponierte „Adelaide“ von Matthisson. Nach diesem noch heut lebensfähigen und wirkungsvollen Werk erscheinen bemerkenswerte Gaben auf dem Gebiet weltlicher Lyrik erst wieder in den Jahren 1808—1810. Es sind fast ausschließlich Goethesche Texte, die Beethoven jetzt, kurz vor und während der Zeit der Bettina-Freundschaft, in überraschend großer Anzahl komponiert. So entstehen die drei Gesänge op. 83 („Trocknet nicht“, „Was zieht mir das Herz“, „Kleine Blumen, kleine Blätter“), die viermalige Komposition von „Nur wer die Sehnsucht kennt“, dann die vier bedeutendsten von den sechs Gesängen op. 75 („Kennst du das Land“, „Herz, mein Herz, was soll das geben?“, „Es war einmal ein König“ und „Gretels Warnung“). Sie alle, denen noch die annähernd gleichzeitig geschaffenen Klärchenlieder anzureihen sind, deuten auf eine lebhafte Beschäftigung mit Goethes Dichtungen. Dann stockt der Liederfluß wieder längere Zeit, bis 1816, nach Veröffentlichung einiger minder bedeutender Produktionen sowie der zweiten Komposition von Tiedges „An die Hoffnung“, Beethovens lyrisches Hauptwerk, der sechsteilige Zyklus „An die ferne Geliebte“ entsteht. Mit dieser imposanten Schöpfung tritt der Lyriker Beethoven vom Schauplatz ab. Nur gelegentlich noch entsteht ein Liedchen, als Beilage für eine Zeitung oder aus irgendeiner anderen äußeren Veranlassung. Es ist, als habe Beethoven mit den Gesängen des „Liederkreises“ alles ausgesprochen, was er als Liederdichter zu sagen hatte.

Überblickt man von diesem Endpunkt aus das bis dahin Geschaffene, so scheint es, als ließe sich die ganze Beethovensche Lyrik als eine Variationenfolge über das eine Thema „An die ferne Geliebte“ zusammenfassen. Die „Adelaide“ spiegelt den Grundgedanken in pathetisch schwärmerischer Auffassung, die Goethelieder lassen den leidenschaftlicheren Ton einer teils schmerzlichen, teils hoffnungsvollen Sehnsucht erklingen, die „Hoffnung“ und der „Liederkreis“ klären ihn zu männlich ernster, über idealistisches Pathos und drängendes Begehren erhabener Ruhe ab. Es ist eine Sehnsucht in diesen ganzen Liedern, wie die nach einem unerreichbaren fernen Stern, dessen Glanz den Jüngling begeistert und den Mann über Klage

und Wünsche der Leidenschaft hinaus zu stiller Anbetung zwingt. Es ist eine Liebesempfindung, gleich der des Michel Angelo zur Vittoria Colonna, ohne jede Beimischung sexualer Erotik. Ein Begehren, das selbst im heftigsten Affekt nie auf Erfüllung zu hoffen scheint und den Gegenstand der Sehnsucht stets in Himmelsferne sehen will. Wenn man den Brief an die „unsterbliche Geliebte" überhaupt zu Beethovens Schaffen in Beziehung setzen will, so ist er nur für diese in ihrer Art einzige Lyrik als Erklärung heranzuziehen. Er bildet den aus dem Leben geschöpften Kommentar der Beethovenschen Gesänge und gibt in Worten derselben Empfindung eines unauslöschlichen, über alle Störungen irdischer Art erhabenen Verlangens Ausdruck, die in den Liedern künstlerisch gestaltet ist.

Als Musikstücke betrachtet zeigen die Gesänge von op. 46 bis op. 98 die aus der Verschiedenheit der Texte sich ergebenden stilistischen Unterschiede. Die sprachlich und im Versmaß antikisierende „Adelaide" ist formell noch dem alten Arien-Schema angepaßt, das für Einzelgesänge großen Stils bis dahin meist als Muster diente. Das edle Pathos der Melodik, die schwungvoll schreitenden Rhythmen, die charakteristische Harmonik entspricht dem Stil der reifen instrumentalen Frühwerke. Noch fehlt der Sprachbehandlung die scharfe Eindringlichkeit der späteren Schöpfungen. Es finden sich einzelne charakteristische Ausmalungen des Textes, aber der melodische Ausdruck ist noch das primäre Element, aus dem sich die deklamatorische Führung der Stimme entwickelt. Erheblich feiner modelliert ist das Wort in den Goetheliedern. Namentlich in den beiden ersten Stücken von op. 75 „Kennst du das Land" und „Herz, mein Herz" — einer in Beethovens Vorstellungskreis übertragenen Cherubin-Studie — sowie in den drei Gesängen op. 83 wird der Text zum natürlichen Ausgangspunkt der Melodie. Das Ringen nach musikalischer Erschöpfung nicht nur des allgemeinen Stimmungsgehalts, sondern auch der einzelnen Intentionen des Dichters macht sich besonders in den vier gleichzeitig veröffentlichten Kompositionen von Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt" bemerkbar.

In den beiden, gleichfalls dieser Zeit angehörenden Klärchenliedern legt Beethoven, dem vergrößerten Aufwand an Mitteln entsprechend, auch der Orchesterbegleitung höhere Bedeutung bei. Selbständige Akkompagnements hatte er bis dahin nicht geschrieben. Die Klavierbegleitungen zu seinen Liedern beschränken sich, von der gelegentlichen Ausmalung kleiner Einzelzüge abgesehen, auf eine einfache Unterstützung des Gesangs. Vor- und Nachspiele, soweit sie überhaupt vorhanden sind, tragen rein präludierenden und kadenzierenden Charakter, so daß dem Klavier meist nur untergeordnete Hilfsdienste zufallen. Die Klärchenlieder mit dem reichen Detail der orchestralen Einkleidung bringen hier einen wesentlichen Fortschritt, den die späteren Lieder bestätigen. Vergleicht man die 1815 vollendete Komposition von Tiedges „Hoffnung" mit der etwa aus dem Jahr 1804 stammenden ersten Fassung, so fällt nicht nur die Bereicherung durch das neu hinzugekommene, quartettartig begleitete Einleitungsrezitativ auf. Die Singstimme selbst zeigt eine Vielgestaltigkeit, Freiheit und Größe des Ausdrucks, der gegenüber die ältere Fassung unbedeutend und steif wirkt. Auch die Begleitung weist den einfachen Stützakkorden der ersten Komposition gegenüber erheblich feinere Züge auf. Zwar bindet sich Beethoven auch hier an die durch die Singstimme vorgezeichnete Richtung. Doch welch reiches Eigenleben entfaltet sich unter der Schutzlinie der Gesangsmelodie. Wie charakteristisch malt sich der Wechsel der Affekte, das Steigen und Sinken der Erregung, das Stocken und Drängen der Gedanken im Wechsel rhythmischer Bilder.

Diese Ausgestaltung der Begleitung vorwiegend durch rhythmische Variierung ohne Hinzufügung selbständiger motivischer Züge bleibt auch für den Liederkreis op. 98 maßgebend. Eine wunderbare Mannigfaltigkeit des Ausdrucks tönt aus diesem ersten großen Zyklus der deutschen Liedliteratur. Die Lieder wachsen organisch auseinander empor. Ihre Texte und ihre Melodien greifen unmittelbar ineinander über wie die schnell wechselnden Empfindungen des einsamen Liebenden, und mit der Verbindung des letzten und ersten Liedes wird der Kreis in zartsinniger Andeutung der inneren Vor-

gänge wieder geschlossen. Der einleitende, sinnend ernste Gruß an die Geliebte, die erwachende Sehnsucht nach dem Frieden des Tals mit der geheimnisvollen C-dur-Wendung, bei der die Melodie wie eine Fata Morgana im Klavier erscheint, während die Singstimme in träumerischer Selbstvergessenheit nur einen Ton festhält — dann die Botschaft an Wolken und Bächlein mit dem empfindungsvollen Gruß an die Ersehnte — diese vier unmittelbar zusammenhängenden Stücke geben, jedes in seiner Art, der Liebesempfindung so tiefen Ausdruck, daß der Ton für diese Art idealistisch schwärmerischer Lyrik hier für alle Zeiten festgestellt scheint. Ergänzend fügt sich das Mailied mit den jubilierenden Trillern und den Kuckucksrufen der Überleitung, den pastoralen Bässen und dem wehmütig resignierenden Mollschluß an. Der Widmungsgesang mit der verklärenden Dämmerungs-Vision führt wieder zurück zu den ernsten Einsamkeitsgedanken des Anfangs.

Gewiß läßt sich nicht die ganze Lyrik Beethovens auf das Thema der „fernen Geliebten" beziehen. Aber sicher ist, daß Beethoven — von Ausnahmen, wie der drastisch derben Vertonung des Flohliedes aus Faust abgesehen — in den Gesängen dieser Art sein Bestes gegeben hat. Je mehr er sich in den anderen Stücken dem Grundthema seiner Lieder nähert, desto mehr wächst er als Künstler. Je weiter er sich dagegen von dem ihm vertrauten Empfindungskreis entfernt, desto auffälliger macht sich der damalige, mehr auf gesellige Unterhaltung als auf künstlerische Erhebung gestimmte Modeton bemerkbar.

Nur eine Gruppe steht ganz abseits von den übrigen Einzelgesängen und beansprucht besondere Würdigung: die 1803 veröffentlichten sechs Kompositionen zu geistlichen Texten Gellerts. Es sind Stücke religiös beschaulichen Inhalts: „Bitten", „Die Liebe des Nächsten", „Vom Tode", „Die Ehre Gottes aus der Natur", „Gottes Macht und Vorsehung", „Bußlied". Beethoven findet hier Töne voll feierlicher Majestät, wie in den beiden vorletzten hymnusartigen Gesängen, er erhebt sich in dem zweiteiligen Bußlied zu einem großangelegten, aus den Gegensätzen von Zerknirschung und Zu-

versicht musikalisch wirkungsvoll aufgebauten Schlußgesang. Hier traf er zum erstenmal auf eine Poesie, die sein religiöses Empfinden lebhaft anregte, freilich ohne es ausfüllen zu können. Für Beethovens religiöse Vorstellungen konnten weder Gellerts Worte noch die Ausdruckskraft der einzelnen Stimme ausreichen. Die kaum begonnene Linie bricht wieder ab. Sie findet erst in den großen geistlichen Chorwerken ihre Fortsetzung.

So blieb Beethovens Tätigkeit als Liederkomponist auf verhältnismäßig enge Gebiete beschränkt. Für einen organischen Ausbau der Form fehlten ihm die inneren Vorbedingungen. Auch die zahlreichen Bearbeitungen fremdländischer Volkslieder nehmen eine nur untergeordnete Stellung im Verzeichnis seiner Werke ein. Es war bei Beethoven nicht, wie etwa bei Herder, ein kulturpsychologisches Interesse, das ihn zur Beschäftigung mit dem ausländischen Volkslied anregte. Es war auch nicht, wie später bei den Romantikern, der Drang in die Ferne, der Reiz des Ungewohnten, die Freude an neuartigen Farben und seltsamen Bildern. Es war vielmehr ein ganz nüchterner äußerer Beweggrund: der vorteilhafte Geschäftsauftrag des Edinburger Verlegers George Thomson, dem Beethoven zunächst aus rein materiellen Gründen entsprach. Thomson hatte die Herausgabe einer großen Sammlung irischer, schottischer und walisischer Gesänge unternommen. Er übergab die aufgezeichneten Melodien namhaften Musikern zur Bearbeitung und ließ dann passende Verse hinzudichten. Pleyel, Kozeluch und Haydn waren die ersten, mit denen er in Verbindung trat. Im Jahr 1803 wandte er sich an Beethoven und erhielt nach längeren Unterhandlungen dessen Zusage. Beethovens Arbeit bestand in der Hinzufügung der Klavierbegleitung, der noch eine ad libitum gesetzte Violin- und Violoncellstimme beigegeben wurde, sowie in der Erfindung der Vor- und Nachspiele. Daß Beethoven dieser ursprünglich nur des Verdienstes wegen übernommenen Arbeit mit der Zeit lebhafteres Interesse entgegenbrachte, läßt die in einzelnen Fällen auffallend fein und liebevoll ausgeführte Bearbeitung erkennen. „Die schottischen Lieder zeigen, wie ungezwungen die unordentliche Melodie vermöge

der Harmonie behandelt werden kann", bemerkt Beethoven selbst voller Freude an einer interessanten Arbeit. Er faßte sogar den Plan, die Lieder anderer Nationen in ähnlicher Weise zu bearbeiten. Thomson ging auf diesen Vorschlag nicht ein, ein Teil der von Beethoven bereits begonnenen Sammlung portugiesischer, spanischer, italienischer, russischer und anderer Lieder erschien späterhin bei Schlesinger. Es sind im ganzen nicht weniger als 164 Liedbearbeitungen, die Beethoven in der Zeit von 1809—1823 geschaffen hat. Von ihnen sind in Thomsons Sammlung etwa 120 veröffentlicht worden. Eine dauernde Wiederbelebung der Volksmusik konnte auf diesem Weg kaum erfolgen, denn Beethovens Bearbeitungsmethode raubte dem Lied seinen nationalen Charakter und führte zu einer unorganischen Verbindung zwischen Volks- und internationaler Kunstmusik. Tatsächlich sind auch die Thomsonschen Sammlungen bald wieder aus dem Handel verschwunden. Einen künstlerischen Gewinn zog Beethoven aber doch aus dieser Beschäftigung. Sein Vorstellungskreis wurde bereichert, und die Anregungen, die ihm die Bearbeitungen brachten, spiegeln sich zunächst in den Variationen für Klavier und Flöte oder Violine (ad libitum), die in den Jahren 1818—1820 entstanden und feinsinnige Übertragungen der Liedstimmungen auf instrumentale Gebiete darstellen. Auch in Beethovens sonstigem Schaffen macht die Beschäftigung mit der Volksmusik sich bemerkbar. Von den Quartetten op. 59 an über die Pastoral- und A-dur-Symphonie hinweg bis hinauf zum Trio der Neunten vernehmen wir Anklänge an fremde, volkstümliche Weisen, die erkennen lassen, daß Beethovens Kunst wohl auf das Volkslied Bezug zu nehmen vermochte, vorausgesetzt, daß dieses sich dem Empfindungskreis des Tondichters einfügen ließ.

Beethovens Tätigkeit als Liederkomponist beschränkte sich jedoch auch in späteren Jahren nicht auf Bearbeitungen. Der Lyriker Beethoven hatte zwar mit dem Liederzyklus op. 98 ausgesungen. Aber er wechselte nur in der Art der Betätigung, er tauschte nur das Kostüm. An die Stelle des Liedersängers trat jetzt der Kanondichter. „Ich mache das, wie der Dichter ein Epigramm

macht" — diese Selbstcharakteristik ist ungemein treffend für die besondere Art der Beethovenschen Kanonkomposition. Beethovens Kanon ist kein für gesellige Zwecke geschaffener Rundgesang. Er ist ein Stammbuchblatt, eine Momentaufnahme, die bald drastisch humorvolle, bald tiefsinnig ernste Fixierung der Stimmung eines Augenblicks, ein Abschiedsgruß, ein fröhliches Willkommen, eine Neujahrs- oder Geburtstagsgratulation, ein Scherzspiel mit bildhaften Eigennamen, ein Sprichwort. Häufig schreibt Beethoven selbst die kurzen Texte, gelegentlich benutzt er auch bekannte Zitate und Redewendungen. Nicht weniger als ungefähr vierzig Stücke dieser Art sind bekannt geworden, von denen mehr als zwei Drittel dem letzten Lebensjahrzehnt Beethovens entstammen. Diese epigrammatischen Kanons der Spätzeit unterscheiden sich merklich von früheren Stücken ähnlicher Art, wie etwa dem zum lyrischen Ensemble entwickelten Fidelio-Kanon. Hier war die Form tiefsinnige Einkleidung einer poetischen Situations-Charakteristik: das ahnungsvolle Bangen der vier Menschen löste sich in den gleichen musikalischen Affekt aus. In den Kanons der Spätzeit dagegen, selbst in denen ernsten Inhalts, liegt im geistreichen Witz der Form und in der kernigen Kürze der Idee der Hauptreiz der Komposition. Sie ist das feine Spiel eines erlesenen Geistes, der in dieser Art kombinatorischer Gedankenverknüpfung seiner überlegenen Art, Menschen und Welt zu betrachten, in aphoristischem Spieltrieb Ausdruck gibt.

Mit dem Kanon also, dem „Kreisfluchtstück", wie man das Fremdwort in Beethovens Umgangskreis scherzhaft übersetzte, endete der Liederkomponist Beethoven. Die lyrische Empfindung, für die ihm die kleine Form des Einzelgesanges keinen Raum mehr bot, verkehrte sich in ihr humoristisches Widerspiel. An Stelle der Darstellung eines Gefühlserlebnisses trat die Glosse über Dinge, die das Leben an Beethoven heranspülte und die zu unbedeutend waren, um Material für größere Werke abzugeben, seinen Gestaltungstrieb aber doch reizten. Daß er auch in diesen kleinsten Formen keineswegs mühelos produzierte, sondern ihnen ebenso, wie allen

sonstigen Schöpfungen, ernste, angestrengte Arbeit widmete, beweisen die vorhandenen Skizzen.

So sind die Kanons ein ergänzender Nachtrag zu Beethovens Lyrik, gleich ihr vertrauliche Dokumente über seine Stellung zu Welt und Menschen. Ist die Lyrik die künstlerische Darstellung von Beethovens menschlichem Verhältnis zu den Frauen und zur Religion, so zeigen ihn die Kanons im Verkehr mit der sonstigen Außenwelt. Dort eine in sich gekehrte, anbetende Liebe und sittliche Selbstbetrachtung, hier ernste Freundschaft, heitere Geselligkeit, burschikoser Scherz, paradoxer Übermut — das sind die Bilder, die Beethovens Sologesänge in ihrer Gesamtheit hinterlassen. So episodisch ihre Bedeutung innerhalb seiner Werke ist, als Dokumente seiner Persönlichkeit sind sie von besonderem Reiz. Sie geben die unmittelbaren Niederschläge von Ereignissen, Gedanken und Empfindungen, die in Beethovens sonstigem Schaffen erst allmählich, durch Verschmelzung und Mischung, sich zu künstlerischen Taten umsetzten. Sie sind direkte Spiegelungen seines Verkehrs mit der Welt, Selbstbekenntnisse über Leben und Menschen. Von der empfindsamen Schwärmerei der Adelaidezeit führen sie hinauf in die geistreich überlegene Kanon-Aphoristik, unter deren kunstvoller Kühle sich die nur noch beobachtende Teilnahme an der Außenwelt verbirgt.

Liegt Beethovens Kompositionen für Einzelgesang Bekenntniswert zugrunde, so sind seine kleineren Chorwerke fast ausschließlich auf äußere Entstehungsursachen zurückzuführen. Den beiden bereits erwähnten, in Bonn geschriebenen Kantaten auf den Tod Josephs II. und die Thronbesteigung Leopolds II. folgt 1814 zur Feier des Wiener Kongresses ein ähnliches Werk: „Der glorreiche Augenblick“, das, ohne minderwertig zu sein, doch für die Beurteilung des Künstlers Beethoven keine neuen Gesichtspunkte erschließt. Bemerkenswerter ist der 1814 komponierte „Elegische Gesang“ („An die verklärte Gemahlin meines Freundes Pasqualati“). In ganz kleinem Rahmen, unter Verwendung denkbar einfachster Mittel — vier Singstimmen und Streichquartett — hat Beethoven hier ein Stück von ergreifend schlichter Weihe ge-

schaffen, dessen Verwandtschaft mit dem Andante des B-dur-Trios op. 97 auf tiefere Zusammenhänge zwischen dem Stimmungsgehalt beider Werke deutet. Von kleineren, liedartigen Stücken sind neben dieser Elegie nur noch das gesellige „Bundeslied“ und das — viermal komponierte — andachtsvolle „Opferlied“, sowie die kleine, als Geburtstagsgabe gedachte „Lobkowitz-Kantate“ zu nennen. Den als Einlagen für Schauspiele geschriebenen Schluß- und Festchören kommt keine selbständige Bedeutung zu.

Dagegen zählt die kleine Kantate über Goethes „Meeresstille und glückliche Fahrt“ zu Beethovens bestgelungenen Schöpfungen im Rahmen des Genrestücks. Anders als später Mendelssohn, der unter programmatischer Bezugnahme auf Goethes Verse ein reizvolles instrumentales Landschaftsbild entwirft, erfaßt Beethoven seine Aufgabe. Er hält sich genau an die Worte des Dichters, die Chor und Orchester mit lebhafter Anschaulichkeit illustrieren. Die regungslose Stille des Anfangs, die lähmende Ruhe der Luft, namentlich aber die „ungeheuere Weite“ des Ozeans wird mit packender Drastik geschildert. Ebenso feinsinnig ist der Übergang zum Allegro: das Einsetzen der frischen Brise, das leise Andrängen der sich kräuselnden Wellen, das Zerreißen der Nebel und glückverheißende Aufleuchten des Himmels dargestellt. Ein leicht flatterndes Motiv malt das Säuseln der Winde, und ein jubelnder Aufstieg aller Stimmen charakterisiert die immer zuversichtlicher anschwellende freudige Erwartung der dem Lande entgegen Steuernden. Den wenigen Skizzen nach anscheinend mit leichter Hand geschrieben, wurde dieses Stück im November 1815 komponiert, vermutlich als besondere Attraktion für ein am 25. Dezember unter Beethovens Leitung stattfindendes Konzert zum Besten des Bürgerspitalfonds. Kurz vorher war Beethoven zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt worden. Es ist leicht möglich, daß das Konzert, wie insbesondere die Komposition der „Meeresstille“ einen Dank an Wiens Bürger bedeuten sollte. Noch ein anderes Werk gelangte an diesem Abend zur ersten Aufführung: die Namensfeier-Ouverture op. 115. Als Schlußstück des Programms aber wählte Beethoven eine Jugendkomposition: die dramatische Kantate „Christus am Ölberg“.

Wahrscheinlich in den Jahren 1799—1801 entstanden, zählt dieses heut fast vergessene Werk zu den Schöpfungen, die, ähnlich wie die Prometheus-Ouverture und die Erste Symphonie, zur Zeit ihrer Entstehung einen außergewöhnlich lebhaften Erfolg hatten und Beethovens Ruf als Komponist festigten. Nicht weniger als viermal wurde der Christus innerhalb eines Jahres nach der Erstaufführung in Wien gegeben, und noch im Jahr 1825 bemerkt Holz in einem Konversationsheft, daß „Christus bis dahin immer volle Häuser gemacht" habe. Beethoven selbst hat in späteren Jahren keine sonderlich günstige Meinung von dem Werk gehegt. Als er es 1811 Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung übergab, schrieb er: „Ist etwas bei dem Oratorium zu berücksichtigen, so ist es, daß es mein erstes und frühes Werk in der Art war, in 14tägen zwischen allem möglichen tumult und anderen unangenehmen ängstigenden Lebensereignissen (Mein bruder hatte eben eine Todeskrankheit) geschrieben wurde . . . Daß ich wohl jetzt gantz anders ein Oratorium schreibe als damals, das ist gewiß". Die Kürze der Entstehungszeit hebt Beethoven noch in einem anderen Brief hervor, wo er erzählt, daß der Text „von mir mit dem Dichter in Zeit von vierzehn Tagen geschrieben" wurde, „allein der Dichter war musikalisch und hatte schon mehreres für Musik geschrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen".

Dieser Dichter war Franz Xaver Huber, der Verfasser von Winters „Unterbrochenem Opferfest" und anderen damals populär gewordenen Opernlibretti. Die Schnelligkeit der Herstellung läßt vermuten, daß „Christus" ebenso wie die „Meeresstille" für einen besonderen Zweck geschrieben und zu einem bestimmten Termin beendet sein mußte, wahrscheinlich zu dem Konzert am 5. April 1803, das außer dem „Christus" auch noch die Erstaufführung der Zweiten Symphonie brachte. Durchaus wörtlich sind indessen Beethovens Zeitangaben nicht zu nehmen, denn der größte Teil der Arbeit am Christus fällt in die Jahre 1800 und 1801. Beethovens Bemerkungen mögen sich daher mehr auf die endgültige Fertigstellung als auf Entwurf und Ausarbeitung des Werkes beziehen.

In noch stärkerem Maß als die Prometheusmusik hat der „Christus“ seine einstigen Erfolge mit schnellem Vergessenwerden büßen müssen. Er gehört zu den Werken, an denen jeder Versuch einer Wiederbelebung verloren wäre, weil die Ausbeutung eines geistlichen, namentlich des Passions-Stoffes zu Bravourarien und Opernensembles unserem Empfinden widerstrebt. Zudem ist der rein künstlerische Wert der Partitur ungleich. Der zweite Teil des Werkes, der die Gefangennahme Christi schildert, wurde schon von einem so feinsinnigen und verständnisvollen Zeitgenossen Beethovens, wie Rochlitz, als „komisch“ abgelehnt. Beethoven protestierte zwar gegen dieses Urteil, aber die Zeit hat es bestätigt. Interesse erregt dagegen das instrumentale Vorspiel, das die Soloszene des im Gebet einsam ringenden Heilands einleitet. Schon die Tonart ist auffallend: es-moll — eine Tonart, die Beethoven außerordentlich selten anwendet. Das in Posaunen, Hörnern und Fagotten geheimnisvoll aufsteigende Akkordmotiv erinnert an das Anfangsthema der d-moll-Sonate op. 31 — in beiden Werken scheint ihm eine fatalistische Bedeutung innezuwohnen. Ein schwermütiges es-moll-Unisono der in den oberen Registern gedämpften Streicher folgt. Drohende Hornrufe, zusammenschreckende Sforzati, erschauernde Tremoli schildern die Entmutigung, die inneren Qualen, das heilig bittere Ringen der Gethsemanestunden. Es spricht keine göttliche, überirdische Größe aus diesem Stück, das nur die Schmerzen eines edlen menschlichen Dulders spiegelt. Aber man erkennt, zu welch außerordentlicher seelischer Ausdrucksfeinheit Beethoven sich auch hier emporzuschwingen vermochte, sobald er der eigenen Phantasie folgen durfte und nicht durch Rücksichten auf den Text behindert wurde. Das erste Rezitativ Jesu, thematisch an die Introduktion anknüpfend, bewahrt die hier angeschlagene Stimmung noch auf kurze Zeit. Auch die Ankündigung der Seraphs-Erscheinung mit den machtvollen Posaunenakkorden und feierlichen Harmonien des Orchesters entbehrt nicht eines erhabenen Pathos.

Mit der Arie Jesu aber erlischt das Interesse. Ein Erlöser, der Tenor-Arien singt, ein Seraph, der, unterstützt von vierstimmigem Engelchor, sich in Koloraturen ergeht, vermögen bei modernen

Hörern keine innere Teilnahme mehr zu erwecken. Es finden sich weiterhin noch einige bedeutendere Episoden, so das ernste, den Willen Gottes verkündende Rezitativ des Seraphs, Einzelheiten aus dem folgenden Duett sowie das Rezitativ Jesu: „Willkommen, Tod". Damit aber sind die künstlerischen Werte erschöpft. Die Chöre der heranziehenden Krieger und der erschreckten Jünger, das Rezitativ des bramarbasierenden Petrus und das Terzett (Seraph, Jesus, Petrus) mit den Vorklängen an das jetzt verschwundene erste Fidelio-Finale (Pizarro mit den Soldaten) — alle diese Stücke können bestenfalls nur zeitgeschichtliche Bedeutung beanspruchen. Auch der pomphaft majestätische Schlußchor der Engel „Welten singen Dank und Ehre" erhebt sich nicht über eine konventionelle äußerliche Feierlichkeit. Im ganzen dürfte die Bedeutung des „Christus" seiner heutigen Würdigung entsprechen. Er gehört zu den Werken, in denen Beethoven der Vergänglichkeit den schuldigen Tribut gezahlt und als Entgelt wenigstens einen ihm förderlichen Publikumserfolg erzielt hat.

Oratorienpläne beschäftigten Beethoven in späteren Jahren noch mehrfach. Collins „Zerstörung Jerusalems", Bernards „Sieg des Kreuzes", Kuffners „Elemente" und „Saul" waren Texte, die er neben anderen einer ernsthaften Durchsicht unterzog und als Vorlagen für eine Komposition in Aussicht nahm. Doch scheinen die Oratorienpläne weit weniger als die Opernprojekte einem inneren Bedürfnis entsprungen, sondern vorwiegend durch den Wunsch nach einem gewinnbringenden Erfolg verursacht worden zu sein. Daß Beethoven in der damals üblichen Form des betrachtenden, moralisierenden Oratoriums Werke von bleibender Bedeutung und gleichmäßigem Wert geschaffen hätte, ist kaum anzunehmen. Die künstlerische Form für die Aussprache seines religiösen Empfindens konnte ihm kein Text bieten, der, wie der „Christus" und die ihm verwandte Dichtungsgattung, göttliche Dinge in menschliche Verhältnisse übertrug und so durch Verkleinerung anschaulich zu machen suchte. Gerade das Gegenteil war für Beethoven erforderlich: ein Text, der alles im beschränkenden Sinn Persönliche ausschaltete, der das Be-

engende einer tatsächlichen Begebenheit aufhob und nur die tiefere Bedeutung der symbolischen Handlung erkennen ließ. Einen solchen, von allen zufälligen Äußerlichkeiten freien Text hätte kein Dichter Beethoven bieten können, auch wenn er sich noch so bewußt von allen modischen Textzutaten zurückzuhalten versucht hätte. Hier war die Form des dramatisierten Epos wie die der lyrischen Betrachtung unzureichend. Beethovens religiöses Empfinden konnte nur da ungehindert ausströmen, wo es, frei von allen konventionellen Erläuterungen und Umschreibungen, sich als reines Bekenntnis äußern durfte. Die Grundlage hierfür aber bot ihm, wollte er auf Worte nicht völlig verzichten, einzig die durch jahrhundertelangen Gebrauch geheiligte ehrwürdige Form der feierlichsten kirchlichen Handlung selbst: die Messe.

Zwei Werke dieser Gattung hat Beethoven geschaffen. Jedes ein hochragendes Zeugnis seines religiösen Innenlebens, seiner persönlichen Gottesvorstellung, seines Verhältnisses zu den Problemen des Glaubens. Und doch wieder eines von dem andern so verschieden, daß man diese beiden Werke als Pole der Beethovenschen Glaubenswelt überhaupt bezeichnen kann. Ihr Verhältnis zueinander ähnelt dem der 5. zur 9. Symphonie. Wie in diesen beiden tragischen Werken unmittelbares Erleben und reflektierendes Erkennen der Schicksalsmacht einander gegenüberstehen, so ruht die erste der Messen auf der Basis naiv skrupelloser kirchlicher Gläubigkeit, während die zweite das Denkmal einer subjektiv kritischen Religiosität darstellt.

Dieser Unterschied erklärt auch die Zurücksetzung des älteren Werkes dem jüngeren gegenüber. Dieses gibt Ausblicke auf eine neue Welt, jenes nur eine Spiegelung der alten. Immerhin eine Spiegelung im Geist Beethovens, der, mag er sich auch vorwiegend hier noch in gewohnten Vorstellungskreisen bewegen, doch musikalisch wie poetisch nirgends seine Originalität verleugnet. Die 1807 im Auftrag des Fürsten Esterhazy geschaffene C-dur-Messe ist kein Jugendwerk Beethovens, sondern eine Schöpfung des gereiften Künstlers. Zeitlich den anderen großen C-dur-Dichtungen: der Leonore

und der 5. Symphonie benachbart, überträgt sie die freudig sieghafte Ausgangsstimmung dieser Werke auf religiöse Gebiete. Ein Hauch bedingungsloser Frömmigkeit durchweht die ganze Messe. Kein innerer Zwiespalt, kein grüblerischer Zweifel, kein unersättlicher Erkenntnisdrang kommt hier zum Ausdruck. Aber was ein tief veranlagter Geist ohne Umsturz der gangbaren Begriffe an Neuartigem schaffen konnte, das bietet Beethoven hier. Seine C-dur-Messe ist Bekenntnis und liturgisches Gebrauchsstück zugleich, die aus gläubiger Zuversicht erwachsene Tat eines genialen Künstlers, der sich im Fühlen und Denken eins weiß mit den herrschenden geistigen Mächten seiner Zeit.

Muster für die Anlage seines Werkes standen Beethoven kaum zur Verfügung. Seine Literaturkenntnis reichte schwerlich über die Erzeugnisse der vorangehenden Generation hinaus. Von diesen aber konnte ihm keins als Vorlage dienen. Zwar blieb die Aufgabe, wie er sie hier erfaßte, auf eine kritiklose Interpretation des Textes beschränkt. Doch mußte sich aus Beethovens Stellung zum Wort überhaupt auch bei der Messekomposition ein bedeutender Unterschied zwischen seiner Musik und der seiner unmittelbaren Vorgänger ergeben. Strebten diese nach materieller Anschaulichkeit, nach sinnfälliger musikalischer Einkleidung des Textes, suchten sie ihn dem Verständnis durch Hineinziehen in den Kreis gewohnter menschlicher Empfindungsweise nahezubringen, so drängt Beethoven nach einer Betonung der ideellen Bedeutung des Messetextes. Ihn treibt das Verlangen, der zunehmenden Verweltlichung musikalisch religiösen Ausdrucks einen tieferdringenden, der Symbolik der Messehandlung entsprechenden Stil entgegenzusetzen. Dem Streben nach Veranschaulichung gesellt sich der Drang nach tondichterischer Ausdeutung des Satzsinnes, nach Bloßlegung der feinsten innersten Gedankenfäden.

Beethoven ist sich der Abweichung von der Textauffassung der Vorgänger in der Messekomposition wohl bewußt. „Von meiner Messe, wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas“, schreibt er am 8. Juni 1808 an Breitkopf & Härtel. „Jedoch glaube

ich, daß ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden." Diese Auffassungsart Beethovens darf nicht als absichtliches Streben nach Originalität angesehen werden. Sie ist der unmittelbare Abdruck seines künstlerischen Wesens, das, wie überall, so auch bei der Behandlung des Messetextes den seelischen Kern der Dinge zu erfassen sucht. Erscheint uns heut das Werk im Hinblick auf den Zyklopenbau der D-dur-Messe einfach und in keiner Beziehung ungewöhnlich, so bot es doch den Zeitgenossen durch die Neuartigkeit der Textauffassung, die auf Stil und Faktur des Ganzen nachhaltigen Einfluß ausüben mußte, viel des Überraschenden. Wenn die Äußerung des Fürsten Esterhazy: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht", nach der Erstaufführung am 13. September 1807 in Eisenstadt in der Tat gefallen ist, so beweist sie, wie verblüffend Beethovens Kirchenmusik auf eine in ganz anderen Gewohnheiten erzogene Hörerschaft wirken mußte. Überraschend war namentlich die dreiteilige Anlage des Kyrie, die freie, fast dialogartige Gegenüberstellung der Chor- und Solostimmen, die sinnvolle tondichterische Ausgestaltung der einzelnen Textabschnitte im Gloria und noch mehr im Credo, die breite Ausführung des Benedictus auf Kosten des kurzgehaltenen, feierlich zarten Sanctus, das fast leidenschaftlich schmerzerfüllte Agnus Dei mit der bedeutungsvollen Bezugnahme des Dona nobis pacem auf das bittende Thema des Kyrie. Alle diese vom Herkömmlichen abweichenden Züge erweisen die Selbständigkeit, mit der der Künstler Beethoven in der C-dur-Messe seine Aufgabe erfaßte. Fast alle kehren auch in dem späteren D-dur-Werk wieder, riesenhaft vergrößert zwar, aber doch deutlich auf die erste Messe zurückweisend.

Zeitlich sind beide Werke durch einen Abstand von etwa zehn Jahren getrennt. Zwar tauchen Motive, die später in der Missa solemnis verwendet werden, schon vom Jahr 1814 ab auf. Feste Gestalt gewann der Plan zu dem Werk aber erst in den Jahren 1817 und 1818, wo Beethoven die Komposition in der Absicht begann, sie bis zur Feier der Inthronisation des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz zu vollenden. Die

Arbeit wuchs ihm indessen unter den Händen, so daß der Gedanke an die äußere Bestimmung des Werks bald in den Hintergrund trat. Erst 1823 konnte die Partitur abgeschlossen werden, die Beethoven nun den europäischen Höfen, großen Konzertgesellschaften und Mäzenen zur Subskription für 50 Dukaten anbot. Zehn Exemplare wurden so von ihm persönlich verkauft, dann ging das Werk, nach langwierigen Unterhandlungen mit mehreren großen Verlagshäusern, in den Besitz von Schott in Mainz über. Aufgeführt wurden in Beethovens Gegenwart nur drei Sätze aus der Messe in demselben Konzert vom 7. Mai 1824, das die Erstaufführung der Neunten Symphonie brachte. Das ganze Werk erklang zu Beethovens Lebzeiten nur einmal in Petersburg auf Veranlassung des Fürsten Galitzin, des Auftraggebers der letzten Quartette. 1830 brachte der Kantor J. V. Richter in Warnsdorf (Lausitz) die vollständige Messe innerhalb des deutschen Sprachgebiets zur ersten Wiedergabe. Erst seit 1844, wo das Werk unter Heinrich Dorns Leitung anläßlich eines rheinischen Musikfestes aufgeführt wurde, hat es sich allmählich die Konzertsäle erobert.

Die Konzertsäle — nicht die Kirchen. Darin liegt der erste auffallende Unterschied zwischen der Missa solemnis und ihrer Vorgängerin in C-dur. Diese wendet sich an eine andächtige, zum Gottesdienst versammelte Hörerschaft. In der Großen Messe ist jede Rücksicht, jede unmittelbare Bezugnahme auf den Ritus aufgegeben. Schon die kolossale Dehnung der einzelnen Teile und die dadurch bedingte Länge des Werks würde eine gleichzeitige kirchliche Zeremonie nur als unbedeutende Unterbrechung erscheinen lassen und den Schwerpunkt des Gottesdienstes unter allen Umständen der Musik zuweisen. Die Komposition wächst hier weit hinaus über den ursprünglichen Zweck einer künstlerischen Erläuterung des Priesterworts. Die gewaltige seelische Spannung, in die sie Ausübende und Hörer versetzt, bedingt eine klangvollere Resonanz, weiterreichende Ausblicke, lebensvollere, gestaltenreichere Vorstellungen, als sie der ernste, die Gedanken in bestimmte Bahnen zwingende Raum eines konfessionellen Gotteshauses gewährt. Beethoven stößt die Scheidemauern zwischen Kirche und Welt um. Soweit sein Auge reicht,

ist seine Kirche. Er errichtet seinen Altar im Mittelpunkt der Welt. Konfessionelle Schranken duldet er nicht. „Von Hertzen — Möge es wieder — Zu Hertzen gehen," schreibt er über das Kyrie. Damit kennzeichnet er die Hörerschaft, an die er sich wendet: alle, deren Herzen für das empfänglich sind, was das seine empfindet. Damit bezeichnet er den Raum, für den er sein Werk schreibt: jede Stätte, von der aus solche aus tiefstem Innern quellenden Bekenntnisse ein weihevolles Echo finden können.

Dieser im höchsten Sinn unkirchliche Charakter der D-dur-Messe, ihre bewußte Herauslösung aus dem gewohnten Rahmen bedeutet im Grunde nur die Übertragung desselben Gedankens, aus dem sich die Ausnahmestellung der Beethovenschen Symphonie ergeben hatte, auf religiöse Gebiete. Wie der Symphoniker Beethoven nach umfassenderen Wirkungskreisen verlangte, als sie seinen Vorgängern zu Gebote standen, wie er die zu eng werdenden Gesellschaftsräume der Vornehmen verließ und hinauszog in den großen, jedem zugänglichen Konzertsaal, so strebte auch der Messekomponist heraus aus dem Sondergebiet der konfessionellen Kirche. Er hatte den Sammelpunkt der neuen musikalischen Öffentlichkeit: den Konzertsaal geweiht durch die Klänge seiner Symphonien, die alle Kämpfe eines sich selbst vollendenden Menschendaseins zum Ausdruck brachten. Es war keine Profanierung, wenn er jetzt in demselben Raum seine Messe ertönen ließ. Denn diese Messe, die alle liturgischen Gepflogenheiten außer acht ließ, war, als künstlerisches Bekenntnis betrachtet, nur die konsequente Fortsetzung des mit den Symphonien eingeschlagenen Weges. Sie war das Fazit, das der Mensch Beethoven aus der bisherigen Auseinandersetzung mit der Welt zog, die Krönung des achtgliedrigen Symphonien-Monumentes und damit zugleich der feste Stützpunkt, von dem aus Beethoven die große summarische Rückschau: die Neunte unternehmen konnte.

Darin liegt der Unterschied zwischen den beiden, fast gleichzeitig nebeneinander entstehenden Kolossalwerken: der Messe und der Neunten Symphonie. Im Gegensatz zu dem retrospektiven Grundzug der Neunten bedeutet die Messe die Eroberung eines neuen,

bisher noch unerforschten Gebiets. Möglich war diese Eroberung nur auf Grund der Erkenntnisse und Erfahrungen, die der Künstler in den vorangehenden acht Symphonien gewonnen hatte. In der Anwendung dieser Erkenntnisse, die in der schmerzlosen Heiterkeit der Achten Symphonie ihren reinsten weltlichen Ausdruck gefunden hatten, auf die tiefsten Fragen einer transzendentalen Weltanschauung lag das Neue, Kühne in der Idee der Messe. Sie entlehnt nur die äußeren Formen: Text, Anlage und Aufbau des Ganzen von der Kirchenmesse. Ihrem inneren Wesen nach aber ist sie das eigentliche Mittelglied zwischen der Achten und Neunten Symphonie: eine geistliche Symphonie mit Soli und Chören, der dann als entsprechendes Gegenstück die weltliche unmittelbar folgt.

Nicht nur die Symphonien mit Ausnahme der Neunten, auch die anderen bisher geschaffenen Werke kommen als Vorstufen zu dem grandiosen Tempelbau Beethovens in Betracht. Man muß den Menschen und den Künstler Beethoven in der ganzen wunderbaren Abgeklärtheit seines damaligen Denkens und Empfindens erfassen, man muß den gewaltigen inneren Gärungs- und Reinigungsprozeß bis zum Jahr 1818 in all seinen einzelnen Äußerungen beobachten, um zu erkennen, daß sich hier im Laufe vieler Jahre die inneren Vorbedingungen für ein großes geistliches Schlußbekenntnis organisch herangebildet hatten. Alle Quellen des Beethovenschen Wesens, bis jetzt zu breiten Einzelströmungen entfaltet, flossen nun zusammen. Nicht nur das symphonische Gebiet war mit der Achten bis zur äußersten Grenze durchschritten. Auch der Stoff von Beethovens weltlicher Lyrik war mit dem 1816 geschaffenen Liederkreis erschöpft. Die Kammermusik hatte mit den Quartetten op. 74 und 95, mit den Trios op. 70 und 97 eine Stufe erreicht, über die hinaus eine Entwicklung zunächst nicht möglich schien. In der dramatischen Musik war Beethoven bis zur Namensfeier-Ouverture, der Vorstudie zur dereinst abschließenden „Weihe des Hauses", gelangt. Der Sonatendichter aber streifte mit dem letzten großen Werk vor der Missa: der Hammerklaviersonate op. 106 vorahnend schon die Regionen einer metaphysischen Tonsprache.

Nun galt es, das bisher Erreichte mit gewaltigem Griff zusammenzufassen und auf eine neue Höhe zu heben. Die Möglichkeit zur Erreichung dieses Gipfels gewann Beethoven durch Befruchtung seines dichterischen Vorstellungsvermögens an religiösen Ideen. Einst, nach der Zweiten Symphonie, war es die Idee des persönlichen Heldentums gewesen, die ihm neue Bahnen erschlossen hatte. Von dieser Idee ausgehend, hatte er den reichen Stoff, den ihm das Leben bot, in den verschiedensten Formen dargestellt und sich zu immer höheren Anschauungen jener freiheitlichen Heldenidee emporgekämpft. Nun war der Kampf beendet, die Auseinandersetzung mit der Welt abgeschlossen. Der Stoff schien erschöpft. Doch Beethoven greift höher: zur Auseinandersetzung mit Gott. Es beginnt das letzte gewaltige Ringen mit den Mächten des eigenen Innern. Das Präludium zu diesem Kampf war die B-dur-Sonate. Zum Austrag gelangt er erst in der Messe. Mit ihr erobert Beethoven sich ein neues Stoffgebiet: das der transzendentalen Idealdichtung. Vom menschlichen, der sichtbaren Erscheinungswelt entnommenen Symbol der Eroica und der ihr folgenden Werke strebt er empor in die Region des Unsichtbaren, Göttlichen. Und diese Region erschließt ihm die Gedankenwelt der Messe. Sie ist für ihn ein rein poetisch erfaßter Text, eine Dichtung, die nur zufällig gleichzeitige Verwendung zu gottesdienstlichen Zwecken findet. Sein Dichtergeist, müde der Beschäftigung mit Problemen des Lebens, saugt sich fest an der Gedankenwelt des Messetextes, findet in ihm allein noch die Nahrung, der er jetzt bedarf und die ihn zu weiterem Wandern kräftigt. So schwingt sich Beethoven hier mittels der Worte einer herkömmlichen Gebetsformel hinein in eine neue Welt des Schauens und Gestaltens, und so wird die Messe zum zweiten großen Wendepunkt in seinem Schaffen, wie einst die Eroica der erste geworden war. Mit der 3. Symphonie hatte er die in den vorangehenden Werken erstrebte Bewußtheit der poetischen Idee zur Tat erhoben. Mit der Messe streift er dieser Idee das weltliche Gewand ab. Die persönliche, soziale und ethische Freiheitsidee erhält die religiösen Weihen und wird hinaufgeführt zu jenen Höhen, wo jede Regung, selbst scheinbar irdischer Art, vom Schimmer eines überirdischen Lichts umflossen ist.

So wächst die Messe heran aus innerem Drang eines rastlos nach Vollendung strebenden Künstlers. Aus der Erschöpfung irdischer Stoffgebiete gebiert sich die Sehnsucht und gleichzeitig die Notwendigkeit transzendenter Erkenntnisse. Der Führer aber, auf den gestützt der Schaffende den Sprung hinein in das neue Land wagt, ist das Wort.

Erscheint die Verbindung mit dem Wort zunächst, ähnlich wie im Schlußsatz der Neunten, als ein Zurückschrauben der freien Instrumentalsprache in die Verbindung mit einer gröberen Begriffs- und Gedankenwelt, so barg der Text in diesem Fall doch viele und tiefe Anregungen, deren Beethoven zu einer Weiterentwicklung seiner Tonsprache nicht entraten konnte und ohne deren befruchtende Wirkung seine späteren Werke ebensowenig denkbar wären, wie die programmlosen Symphonien ohne die Eroica. Zudem aber gab ihm der lateinische Messetext mit dem Bilderreichtum und der Kraft seiner Sprache, mit der vorwiegend metaphysischen Bedeutung seiner Begriffe im reichsten Maß Gelegenheit, die Wortsubstanz in Klänge und Vokale aufzulösen und so das scheinbar vergröbernde Kleid zu einer duftigen, durchsichtigen Hülle zu verfeinern, die dem musikalischen Ausdruck wohl charakterisierende Gewandung gab, ohne ihn allzusehr mit materieller Schwere zu belasten.

Doch diese freie poetische Erfassung des Textes, so kühn und selbständig sie erscheint, so wenig zeremonielles Wesen und Traditionsrespekt ihr anhaftet, konnte immerhin nur erwachsen auf dem Grund eines tief religiösen Gemüts. Beethoven entlehnt nicht nur die Worte dem christlichen Ritus, er bedarf nicht nur als Tondichter neuer poetischer Anregungen — er erlebt auch als Denker die große Krisis, wo die entscheidende Stellungnahme zu den Problemen des Glaubens sich unabweisbar aufdrängt und zur Bedingung für die innere Weiterentwicklung des Menschen wird. Und das Ergebnis dieser Krisis ist eine freudige, zuversichtliche Bejahung der christlichen Glaubenselemente. So sicher die Messe das erhabenste Denkmal der persönlichen Auseinandersetzung eines Menschen mit seinem Gott und göttlichen Dingen ist, so sicher ruht doch diese Ausein-

andersetzung auf den Erkenntnissen der christlichen Weltanschauung. Sie geht nicht nur von ihnen aus, sie kehrt auch wieder zu ihnen zurück. Nur in der Art der Darstellung, in der Eigentümlichkeit der Beweisführung ruht das persönliche Element. Erst wenn wir die Messe als Ausdeutung christlicher Lehren durch dichterische Phantasie betrachten, werden wir diese für die Geschichte ihres Schöpfers wie für die künstlerische Gestaltung tiefer Glaubenswahrheiten gleich merkwürdige Schöpfung richtig bewerten können.

Der christliche Charakter des Werks tritt namentlich in den beiden ersten Sätzen: Kyrie und Gloria unverkennbar hervor. Sie sind die objektivsten Teile der Partitur. Es fehlen die streitbaren, kritischen Elemente. Entsprungen aus der innigen Versenkung des Tondichters in den Anblick göttlicher Herrlichkeit bringen sie zunächst nur eine Spiegelung des Erschauten. Tönt aus dem Kyrie der unmittelbare Eindruck des Anblicks der thronenden göttlichen Majestät, so bringt das Gloria die Schilderung des in Bewegung aufgelösten Bildes, eine Darstellung gleichsam der himmlischen Zeitläufte, der Herrlichkeit eines in ewigem Glanz dahinfließenden Lebens. Es sind die einfachsten Vorstellungen christlicher Weltanschauung: Gott, der König aller Welten, inmitten der Herrlichkeit seiner Umgebung, die der Tondichter hier zum Objekt der Darstellung erhebt. Das Subjektive liegt mehr in der Vielgestaltigkeit und Beweglichkeit der Phantasie, in dem Reichtum der Farben, in der Schwungkraft der Linien, kurz, in der Kraft und Originalität der Darstellung als etwa in der kritischen Durchforschung des Textes selbst. Sinn und Bedeutung des Darzustellenden steht in diesen beiden Eröffnungssätzen von vornherein fest. Beethoven ist hier noch Diener des Textes, er vermittelt die Wiedergabe unanfechtbarer Tatsachen. Als Gläubiger, dem das Wesen und die Macht Gottes außer Zweifel steht, tritt er seiner Aufgabe gegenüber. Diese sichere, zuversichtliche Frömmigkeit kennzeichnet den poetischen Untergrund der beiden ersten Sätze.

Bereits das Instrumentalkolorit des Kyrie: die Bevorzugung sphärenhafter Holzbläserklänge, denen die Streicher nur zur Stütze

beigegeben sind, weckt in Verbindung mit den rauschenden Orgelklängen die Vorstellung eines Riesendoms, der den ehrfurchtsvoll und staunend Eintretenden mit dem Eindruck überirdischer Majestät erfüllt. Diese Vorstellung einer über alle Begriffe erhabenen, in unstörbarer Ruhe waltenden Hoheit klingt wieder aus dem in feierlicher Pracht ertönenden Anfangsthema. Von den Instrumenten zuerst angestimmt, wird es vom Chor in dreimaligen gewaltigen Anrufen aufgenommen, und nur die verbindenden Zwischenrufe der Solostimmen mischen dieser imposanten Einleitung zartere, bittende Klänge bei. Dieser Wechsel von Chor und Soli wirkt fast wie eine Gegenüberstellung von Engel- und Menschenstimmen. Während jene, um den Thron Gottes geordnet, die Größe des Herrn in machtvollen Akkorden verkünden, fleht die einzelne Menschenstimme mit dem Ausdruck der Demut. Die Vorherrschaft verbleibt zunächst dem Chor der Heerscharen, der, gleichsam als Anwalt der unterwürfig Nahenden, die Bitte um gnädige Aufnahme, das „eleison" übernimmt und, nach eindringlich erhobenen Rufen, mit einer mystischen Fis-dur-Wendung leise verhallt, um nun den Flehenden das Wort zu lassen.

Nicht an den Herrscher Gott Vater wenden sich diese, sondern an den Sohn, den Mittler. Die Erscheinung des hoheitsvollen, in feierlicher Pracht thronenden göttlichen Königs tritt zurück. Weiche h-moll-Harmonien ertönen, denen das mehrfach wiederholte „Christe", das sehnsuchtsvoll suchende „eleison" einen milden, fast zutraulichen Charakter gibt. Die Solostimmen schlingen sich immer dringlicher bittend ineinander, der Chor scheint jetzt nicht mehr die Stimmen der Himmlischen, sondern die der nachdrängenden Menschen darzustellen, die in bangem Zagen leise die Worte ihrer Führer wiederholen. Und als sei der Bitte um Erbarmen gnädiges Gehör geschenkt, zeigt sich nun noch einmal das hoheitsvolle Bild Gottes: er würdigt die Eintretenden seines Anblicks. Von neuem ertönen die majestätischen Klänge, die die Erscheinung des Herrn kennzeichnen. In gesteigerter Lobpreisung wiederholen sich die feierlichen Kyrie-Rufe, das „eleison" breitet sich mit noch größerer Innigkeit aus als vorher. Wie in unstillbarem Verlangen nach der reinen Herr-

lichkeit des Himmels steigert sich der Ausdruck, bis die kühnen, suchenden Harmonien in einen breit ausklingenden Orgelpunkt A münden. Das Bild des göttlichen Herrschers, das hier in der Ruhe einer über Zeit und Raum erhabenen Ewigkeit erfaßt wurde, verblaßt allmählich. Die Kyrie-Rufe verhallen. Der Quell und das Ziel alles Lebens hat sich den Blicken geoffenbart. In scheuer Verehrung tönt der Satz aus — eine langsam wieder erlöschende Vision des höchsten Symbols christlicher Glaubenslehre.

Das Unbegreifliche des göttlichen Wesens, den Anblick seiner steten Ruhe inmitten des ewig fließenden Schöpfungsstroms, seine Stellung als unverrückbaren Mittelpunkt alles Seins und Werdens sucht das Kyrie zu veranschaulichen. Das Begreifliche, die Schilderung der Schöpfermacht in tätiger Bewegung stellt das Gloria dar. Im Gegensatz zu dem auf anschauliche Wiedergabe eines einzigen Eindrucks gerichteten Kyrie ist das zweite Stück sehr abwechslungsreich gestaltet. Das Ganze gliedert sich in eine Anzahl oft stark kontrastierender Einzelheiten. Aber diese Gruppen, so schroff sie sich dem Inhalt und Ausdruck nach unterscheiden, werden doch wieder durch eine überlegene, den ganzen Stoff stets beherrschende Kraft zusammengehalten. Es ist das vielleicht Bewunderungswürdigste an der Leistung des Künstlers Beethoven, daß er trotz sorgsamsten Eingehens auf die Einzelheiten des Textes stets den Blick auf das Ganze gerichtet hält und ungeachtet der vielen episodischen Teilungen einen musikalisch einheitlichen Organismus zu entwickeln vermochte.

Zwei Mittel sind es, deren er sich hierfür bedient: in bezug auf den äußeren Aufbau des Satzes die Vermeidung geschlossener, den Gedankenvortrag an ein bestimmtes Schema bindender Formen. An ihre Stelle tritt ein freier, fast deklamatorischer Vortrag der Gedanken, die sich mit impressionistischer Unmittelbarkeit jeder Biegung des Textes, jeder Gedankenwendung anschließen. Das Mittel aber, diese einzelnen Text- und Formglieder organisch miteinander zu verbinden, sie als Teile einer geschlossenen, innerlich zusammenhängenden Tondichtung erscheinen zu lassen, ist die motivische Ent-

wicklung des Ganzen. Breite melodische Periodenbildung kommt nur in einzelnen Abschnitten, die sich als innere Ruhepunkte herausheben, zur Anwendung. Zur Charakterisierung der tragenden Grundgedanken, zur Verbindung der Gruppen wird das scharf umrissene, kurze Motiv verwendet — das Motiv, das dank seiner Wandlungsfähigkeit dem Tondichter Bewegungsfreiheit gestattet, sich jeder neuen Regung der Phantasie anpaßt und doch die Einheit des Ganzen wahrt. Hier vollzieht sich die vorläufige Krönung der Ausdruckstechnik, die in den Symphonien von der Fünften an herangebildet worden ist. Sie wird hier zum fruchtbaren Keim einer neuen, freizügigen Formarchitektur, die es dem Tondichter gestattet, dem Gedankengang der Textworte ohne Rücksicht auf ein einengendes Schema zu folgen und doch großzügig monumental zu wirken.

Diese bindende Kraft des Motivs bewährt sich, wie im ganzen Gloria, so auch in seinen einzelnen größeren Abschnitten. Der erste, an Verschiedenartigkeit des Inhalts reichste, umfaßt beinah die Hälfte des gesamten Textes bis zum „filius patris". Er entwickelt sich aus dem kernig knappen Hauptmotiv des Ganzen, dem eigentlichen Gloriagedanken, der gleich am Anfang der kurzen, enthusiastisch sich aufschwingenden Instrumentaleinleitung erscheint. Einem in Verzückung ausgestoßenen Jubelschrei gleich, erschallt er in schneller Aufeinanderfolge aus den einzelnen Stimmen und steigert sich beim „in excelsis Deo" zum elementaren Unisono. Nach dieser ersten hinreißenden Aufwallung versinkt der Tondichter plötzlich in anbetende Demut angesichts solcher Herrlichkeit. Aus dem „et in terra pax" mit seinen tiefen, schlichten Klängen und seiner beseeligenden Friedensverheißung aber ringt sich von neuem das Gloriamotiv zum „laudamus te" empor. Nochmals durch das ehrfurchtsvoll geflüsterte „adoramus" unterbrochen, findet es mit dem stolz in machtvoll weiten Intervallen schreitenden „glorificamus" seinen vorläufigen Abschluß.

Nicht nur die Kühnheit der Beethovenschen Phantasie, die sich in der Nebeneinanderstellung und Verflechtung schnell wechselnder Vorstellungen innerhalb der engen Grenzen dieser Einleitung äußert,

ist erstaunlich. Auch die Mannigfaltigkeit der Bilder scheint unerschöpflich zu sein und legt einen Vergleich mit Michelangelos vielgestaltigem Werk in der Sistina nahe. Dem triumphierenden C-dur-Schluß des „glorificamus" folgt nach einer Überleitung von fast Schubertscher Naivität, einer einfachen Wendung nach c-moll, das innig zarte B-dur-Intermezzo „gratias agimus tibi". An Stelle des vollen Orchesters treten Klarinetten und Fagotte, gestützt auf Streichbässe und Orgel, weiterhin Hörner, Bratschen, sowie Streicherpizzicati — eine Klangmischung von bestrickend weichem Kolorit. Die anmutig sich beugende melodische Linie des Themas wird zunächst von den Solostimmen ausgesponnen. Von ihnen übernimmt der Chor die Danksagung, um dann beim „Domine Deus" mittels des Hauptmotivs wieder in die begeisterte Grundstimmung zurückzuleiten. Eine der elementarsten Steigerungen des Werks und zugleich eine der imposantesten der ganzen Literatur bereitet sich jetzt vor: das grandiose „pater omnipotens" mit dem dröhnenden ersten Posaunenakkord innerhalb der Messe, dem in namenloser Ekstase hallenden Aufschrei des Chors, den lapidar schreitenden Abschlußintervallen. Doch auch diese, scheinbar die letzten Ausdrucksgrenzen streifende Kraftentladung hat nur ein kurzes Ausruhen zur Folge. Das „Domine fili unigenite", aus einer zartsinnigen Umdeutung des Gloriamotivs entwickelt und mit bittenden Rufen „Jesu Christe" ausklingend, führt zu einem nochmaligen Aufschwung beim „filius patris". Die Herrlichkeit des Vaters ist auch die des Sohnes. Beethovens Triumphtonart C-dur beendet diesen ersten großen Abschnitt des Gloria, dessen Inhalt durch die Gedanken: Ruhm, Anbetung, Danksagung dem himmlischen Herrscher und seinem Sohn bestimmt wird.

Diesem auch in den zarteren Episoden durchweg auf freudigen Grundton gestimmten Teil folgt ein ernster Mittelsatz, beginnend mit dem klagenden „qui tollis" und bis zum schmerzerfüllten „miserere nobis" reichend. Entsprechend dem geringeren Umfang dieses Teils sind die Kontraste hier weniger zahlreich. Sie beschränken sich auf die Gegenüberstellung des erbarmungsvollen Mittlers

Christus und des Gottessohnes „qui sedet ad dexteram patris". Die Schilderung der göttlichen Kraft Christi geschieht mit wenigen lapidaren Strichen. Hauptsächlich wendet sich der Tondichter der Ausmalung der Anfangsstimmung zu, die sich vom Ausdruck beklommener Trauer allmählich zu dumpfer Zerknirschung beim „suscipe deprecationem nostram" wandelt und, über das erhaben aufgerichtete „qui sedes" hinweg, sich zur bebenden Klage des „miserere" steigert. Das instrumentale Kolorit entspricht diesem Empfindungswechsel. Mit einem orgelartigen Präludium leiten Holzbläser und Hörner die Gebetsszene des „qui tollis" ein. Leise gesellen sich allmählich Streicherklänge hinzu, die bei den gesteigerten Wiederholungen des „peccata mundi" wie von Furchtschauern geschüttelt sich zum zitternden Tremolo wandeln. Den heroischen Klängen des „qui sedes" folgen dann beim „miserere" angstvolle Streicherfiguren, bis sich die Stimmen wieder mehren und die Rufe um Erbarmen von allen Seiten empordringen. Diese Orchesterbehandlung ist von so hoher poetischer Bedeutung, daß es kaum glaublich erscheint, wie Beethoven später in einem Brief an Zelter die Meinung aussprechen konnte, die Messe eigne sich sehr gut für a capella-Chor, nur müsse ein geschickter Bearbeiter gefunden werden. Die Erklärung für diese merkwürdige Ansicht mag in dem Umstand liegen, daß die Berliner Singakademie damals nur a capella-Werke aufführte, Beethoven aber möglichst viele Exemplare der Partitur verkaufen wollte.

Auch harmonisch bietet dieser Abschnitt ein charakteristisches Abbild der niedergedrückten Stimmung. In F-dur beginnend, führt er über trübe Moll-Modulationen unter fortwährenden Ausweichungen wie in ständig sich mehrender Unruhe vorwärts und gewinnt erst an dem energischen B-dur des „qui sedes" einen festen Stützpunkt. Dann beginnt von neuem das ruhelose Tasten und Suchen, bis mit der überraschenden Wendung von F-dur nach fis-moll ein vorläufiges Ziel gefunden ist und der Abschnitt mit dem Dominantakkord Cis-dur fragend ausklingt.

Der in zagender Ungewißheit schließenden Bitte um Erbarmen folgt als Gegenstück die Begründung der Bitte, der Hinweis auf die Heiligkeit des Herrn: das heroische „quoniam tu solus sanctus". In martialischen Rhythmen und fanfarenartigen Akkordmotiven wird die alleinige Herrlichkeit des dreieinigen Gottes verkündet. Die Anfangsstimmung des Gloria kehrt, auch in Ton- und Taktart, wieder, mit einer Steigerung zur feierlichen Erhabenheit. Die Textvorlage ist erschöpft, aber die Phantasie des Tondichters arbeitet jetzt selbsttätig weiter und gewinnt aus den einfachen Abschlußworten Anregung zu einer Finalsteigerung, einer Lobpreisung der göttlichen Herrlichkeit, die sich ins Unermeßliche zu dehnen scheint.

Aus dem schlichten „Amen", das zuerst in leiser Demut verhallt, gebiert sich beim zweiten Erklingen ein gewaltiger Schlußhymnus, entwickelt aus einem Fugenthema mit majestätisch rollender Bewegung. Wie ein aus unterirdischen Tiefen sich aufwühlender Bergstrom breitet sich das „in gloria Dei patris, amen" aus, immer neue Kräfte anziehend und mit sich fortreißend. Auch die Solostimmen werden in den Wirbel mit hineingezogen, ihre leichtere Beweglichkeit beschleunigt den Lauf. Sie übernehmen auf kurze Zeit die Führung, während aus den einzelnen Chorstimmen wie mystische Verkündigungen das „cum sancto spiritu" hineintönt. Einer Riesenwelle gleich steigt dann das Fugenthema in vergrößerten Notenwerten empor, setzt sich in ekstatischen Amenrufen fort und mündet schließlich, von unersättlichem Begeisterungsschwung getragen, in eine dithyrambische Aufnahme des ersten „gloria in excelsis". Es ist ein Rausch von Begeisterung, wie ihn Beethoven ähnlich in den Schlußsätzen der Fünften und Siebenten Symphonie dargestellt hatte, und wie er ihn, diese Vorbilder weit übertreffend, später noch einmal im Finale der Neunten gestalten sollte. Diesem steht das Gloria innerlich wie auch in Tonart und Verlauf am nächsten. Hier die Verherrlichung himmlischer, dort die elysischer Freuden. In beiden aber die Darstellung eines Jubels und Enthusiasmus, dessen Flammen, unhaltbar um sich greifend, das ganze All einzuhüllen und zu einem einzigen großen Freudenfeuer zu entzünden scheinen.

In den beiden Kolossalgemälden des Kyrie und Gloria hatte Beethoven die Welt des alten Glaubens dargestellt. Er hatte sie wiedergegeben, wie es nur ihm möglich war, mit der ihm eigenen Fähigkeit, alle Dinge blitzartig bis in ihr geheimstes Innere zu durchleuchten, mit der ihm zu Gebote stehenden Kraft, scheinbar unfaßbare Bilder von unbegreiflicher Erhabenheit künstlerisch zu gestalten, ohne ihrer Größe und Bedeutung Eintrag zu tun. In dieser Art der Wiedergabe gab sich die Selbständigkeit seiner Anschauungsart zu erkennen. Aber das, was er darstellte, war etwas gewissermaßen von vornherein Gegebenes, in den entscheidenden Grundzügen Feststehendes. Es war die Vorstellungswelt, die sich der christliche Glaube zur Erläuterung seiner metaphysischen Ideen geschaffen hatte. Beethoven konnte wohl neu beleuchten, konnte Einzelheiten, die bisher wenig beachtet worden waren, schärfer hervorheben, konnte Beziehungen und Ausblicke schaffen, an die bisher niemand gedacht hatte. Aber er konnte das Vorhandene nicht eigentlich umändern oder neugestalten. Seine Aufgabe war im Grunde die des Beschreibens, der künstlerischen Darstellung feststehender geistiger Erkenntnisse.

Mit dem Credo ändert sich dieses Verhältnis. Es ergibt sich eine neue Stellung des Künstlers zum Stoff selbst. Bis jetzt lag das Objekt der Darstellung außer ihm. Jetzt wird es in ihn, in den Mittelpunkt der eigenen Persönlichkeit verlegt. Mit dem Credo tritt der Mensch selbst nicht nur als schildernder Darsteller, sondern als tätig Erlebender in den Kreis der Handlung. Bisher kam er nur als dienender Trabant göttlicher Herrlichkeit in Betracht. Nun aber gilt es für ihn, Bekenntnis abzulegen, seine persönliche Stellung zu den vorher geschilderten Dingen darzutun. Der rein künstlerische Teil der Aufgabe wird mit einem starken Anteil menschlicher, persönlich kritischer Denkungsart durchsetzt und erhält dadurch weit mehr als die vorangehenden Sätze den Charakter einer auch in bezug auf den Stoff selbständigen Schöpfung.

Solange hier eine Persönlichkeit am Werk war, deren Anschauungen sich mit den Grundsätzen des Dogmas deckten, oder die, wie dies bei Bach der Fall war, Größe genug in sich trug, um über die

äußerlichen Unterschiede der Konfessionen hinweg das ihnen gemeinsame christliche Urelement herauszuspüren, so lange konnte auch das Credo nebst den folgenden Teilen in ähnlicher Weise wie Kyrie und Gloria musikalisch dargestellt werden. Die gefürchteten, schwer komponierbaren dogmatischen Teile des Textes wurden zugunsten der sinnlich leichter erfaßbaren in den Hintergrund gedrängt. Der architektonische Aufbau des Ganzen entwickelte sich nach Prinzipien, die die musikalisch ergiebigeren Textteile formal zu Grundpfeilern des Ganzen machten.

Für Beethoven konnte eine solche aus naiver Gläubigkeit erwachsene Textauffassung nicht in Betracht kommen. Er konnte sich ebensowenig durch die Frage nach der mehr oder weniger bedeutenden musikalischen Ergiebigkeit des Textes leiten lassen. Ihn fesselte der geheime Sinn der Worte, den er zu ergründen und in poetischer Verklärung darzustellen strebte. Dieses für alle Teile des spröden Textes durchaus gleichmäßige Interesse, dieses bewußte Absehen von der Unterscheidung zwischen — im hergebrachten Sinn — dankbaren und undankbaren Partien bedingte in noch viel höherem Maß als beim Gloria eine Vermeidung großer, geschlossener Formen, eine Zerteilung des Textes in eine Unzahl kleiner Einzelgruppen, denen nicht einmal, wie im Gloria, eine stetig wiederkehrende Grundstimmung als gemeinsame Basis dienen konnte. Die Einheitlichkeit des Satzes war demnach hier ungleich schwieriger zu wahren, als im vorangehenden Teil.

Entsprechend höher aber war dafür auch das gestellte Ziel. Denn hier galt es, die Glaubensvorstellungen, die den beiden ersten Sätzen als bedingungslose Voraussetzung zugrunde lagen, auf eigene Weise neu zu begründen und so gleichsam dem bisherigen kirchlichen Dogma ein andres, aus den Erfahrungen des denkenden Künstlers gewonnenes entgegenzusetzen. Wäre Beethoven Wortdichter gewesen — er hätte ein neues Credo des Lebens schreiben müssen. Als Tondichter durfte er sich unbedenklich der überlieferten Worte bedienen. Sie waren für ihn nur das Gerippe seines Werkes, Stützpunkte, von denen aus er seinen Bau nach Höhe und Tiefe begann.

Als Grundpfeiler dieses Baues erscheint im Anfang des Satzes jenes monumentale Credo-Thema, das einzig dasteht als Ausdruck unerschütterlicher Überzeugung, kraftvoller Glaubensbejahung. Beethoven hat dem gleichen Gedanken später noch einen andern Text untergelegt: „Gott ist eine feste Burg." Beide Texte, der protestantische wie der katholische, sind Einkleidungen desselben Gedankens. Sie bilden gleichsam die Schlußfolgerung aus den beiden vorangehenden Sätzen, das rein menschliche, durch keinen Spezialkult eingeengte Bekenntnis des Glaubens an den Gott, dessen Herrlichkeit und Macht Kyrie und Gloria verkündigten. Dieses Thema mit seiner feierlichen, aber durchaus unkirchlichen Prägung hat nichts von dem liturgischen Charakter, den man gerade diesem Satz bisher zu geben pflegte. Es klingt nicht wie eine Lehre aus Priestermund. Es ringt sich mit der Kraft zweifelsfreier Überzeugung gleichsam aus der Gemeinde empor, wird von den Stimmen in schneller Folge aufgenommen, um zu den in glorioser Pracht brausenden Akkorden des „in unum Deum" hinzuführen. Die wie in Erz gegossenen Rhythmen, das metallische Kolorit, dem die Posaunen die leuchtende Grundfarbe geben, die lapidaren Intervallschritte, die Kraft der vollen, langhallenden B- und Es-dur-Harmonien — alles zusammen erzeugt hier den Eindruck einer über jeden Zweifel erhabenen, männlich festen Bejahung des Gottesglaubens. Mehr noch: es gibt zugleich das Bild dieses Gottes als eines Heros, eines kraft- und lebenerfüllten Wesens, in dessen Existenz alles Sichtbare und Unsichtbare seinen Ursprung hat.

Diese Darstellung des Gewaltigen, Übermenschlichen, des Niederzwingenden, das von der Kraft des schaffenden Gottes und seines Sohnes ausstrahlt, beherrscht den ganzen Einleitungsteil des Credo bis zum „omnia facta sunt". Gerade dieser Abschnitt des Satzes läßt den Abstand vom Gloria hervortreten. Die dichterischen Vorstellungen sind, äußerlich betrachtet, in beiden Sätzen ähnlich. Aber während das Gloria strebt, sie in farbenprächtigen Bildern anschaulich zu machen, gibt das ernste herbe Credo eine Kritik ihres Eindrucks auf menschliches Empfinden. Und diese

Kritik gipfelt in einer bedingungslosen Anerkennung des schöpferischen Gottes, in einer feierlichen Zustimmung zu dem Gedanken einer unbegrenzten Schöpfermacht, die die Ausstrahlungen ihrer tätigen Kraft auf ihre Geschöpfe überträgt.

Es ist die höchste Art des schaffenden Heldentums: das göttliche, zu dem Beethoven sich hier bekennt und in dem er die Erfüllung und Verklärung seiner menschlichen Ideale findet. Diese abstrakte Grundidee hindert ihn nicht, im einzelnen malende und beschreibende Züge einzuflechten. So kleidet er das „et invisibilium" wie das „ante omnia saecula" in geheimnisvoll verschwebende Klänge, so erhält das „qui propter nos homines" im Gegensatz zu dem vorangehenden, kraftüberströmenden „consubstantialem" den Charakter einer beseeligenden überirdischen Verheißung. So wird namentlich das „descendit" durch schroffe Intervallabstiege versinnbildlicht.

Das einigende geistige Band aber, das diese Episoden zusammenhält und sie als Glieder eines monumentalen Organismus erscheinen läßt, ist die dem ganzen Credo zugrunde liegende Vorstellung einer heroischen Kraft, die, hier zum Göttlichen gesteigert, ihr schöpferisches Werk vollbringt. In dieser Darstellung der Taten Gottes als eines Heldenwerkes ruht die besondere Eigentümlichkeit von Beethovens Credo. Dadurch wird sein Gott in ihm lebendig und die Gotteskraft für ihn erst anbetungswürdig, daß er sie als höchste Steigerung einer lebendigen, produktiven Kraft auffassen kann, deren Werk durchweg den Stempel weihevollster Erhabenheit trägt und deren Ziel darum weit hinausragt über das aller wesensähnlichen menschlichen Kräfte.

Der Einleitungsteil des Credo brachte das feste Bekenntnis zu der Heiligkeit und Wahrheit dieser Gottesmacht. Die Kennzeichnung des Weges, die eigentliche Darstellung der göttlichen Taten bildet die Aufgabe des Mittelsatzes. Das Ziel zeigt die Schlußgruppe. So baut sich das Credo innerlich nach poetisch-symphonischem Plan auf, und so erscheint es trotz der Mannigfaltigkeit seiner Gliederung als dichterisch streng logisch entwickelte Einheit.

Diese Mannigfaltigkeit der Gliederung macht sich namentlich im Mittelteil bemerkbar. Mit seiner Darstellung des Leidensganges Christi bot er dem Tondichter reichlich Gelegenheit zur Entfaltung musikalischer Ausdruckskunst. An klanglichen Schönheiten ist dieser Teil des Credo am reichsten, so daß er die mehr ins Abstrakte zielende Gedankensprache der beiden äußeren Teile an unmittelbarer Wirkung übertrifft. Das mystische „et incarnatus" mit seinen archaistischen Ton- und Harmoniefolgen bildet die nach den vorangehenden elementaren Kraftausbrüchen besonders ergreifend berührende Einführung in die Geheimnisse von Christi Menschwerdung und Passion. Wie von Stimmen aus der Höhe verkündigt erklingt die Botschaft der Empfängnis, in Anbetung versunken stammelt die Gemeinde die Worte nach. Das „homo factus est" löst freudig hoffende Empfindungen aus, die aber bald zum bitter klagenden „crucifixus" führen und beim „passus" in schneidend schmerzlichen Rufen austönen. Immer tiefer sinken die Stimmen beim „sepultus est", wie eine schwere, drückende Dämmerung lastet die Kunde von der Grablegung.

So eindringlich und plastisch alle diese Empfindungen dargestellt sind, so knapp werden sie doch eingekleidet. Der Lapidarstil des Werks verträgt kein breites Ausmalen einzelner Züge. Mit fast naiver Schroffheit setzt die Auferstehungsbotschaft des a capella-Chors unmittelbar nach den dumpf verhallenden Todesklängen ein, und ebenso unmittelbar folgt das durch emporrollende Tonfiguren anschaulich geschilderte Himmelfahrtsbild. Die Leiden des Helden sind beendet, sein Triumph beginnt. Als Herrscher auf dem Thron erscheint er, diesmal nicht, wie bei der entsprechenden Stelle des Gloria, in feierlicher Größe, sondern als siegender Streiter aufgefaßt. Drohende Posaunenklänge kündigen das nahende Gericht an, das die Lebendigen mit Keulenschlägen zu treffen scheint, während eine düstere Mahnung auf die Toten weist. Einem Siegesgesang gleich ertönt die Verkündigung von der niemals endenden Herrlichkeit des göttlichen Reichs. Die Taten des Helden sind vollbracht — das Ziel, zu dem sie den Erkennenden führen, leuchtet auf.

Wieder erklingt das Credo, reicher belebt als vordem. Es ist jetzt nicht nur Ausdruck der Überzeugung von der Existenz Gottes, es ist auch die unmittelbare Bestätigung der Erkenntnis seiner Taten. Und die erste Frucht dieser Taten ist die Anbetung des Heiligen Geistes, als des im Menschen lebendigen Teils der göttlichen Kraft. Das eherne Credo des Anfangs, der Ausdruck eines Glaubens aus Notwendigkeit steigert sich jetzt zur Begeisterung, zum Ausdruck eines Glaubens aus Erkenntnis. In dieser Steigerung des Affekts ruht der gedankliche und künstlerische Unterschied zwischen dem Beginn des ersten und des ihm im übrigen eng verwandten dritten Teils. Diese Verehrung der göttlichen Macht aus Dankbarkeit für ihre Taten ermöglicht einen Ausblick auf den letzten und höchsten, den Menschen erworbenen Gewinn: das ewige Leben. „Et vitam venturi" — das ist das Finale des Credo und damit das Finale der göttlichen Heldensymphonie. Wie einst der irdische Held der Eroica den Menschen als Frucht seines Lebens und Sterbens die Kultur brachte, so bringt ihnen jetzt der göttliche Held als letzte, äußerste Errungenschaft seiner Passion die Verheißung der höchsten Gabe himmlischer Herrlichkeit: das nie erlöschende, in alle Ewigkeit fortwährende Leben.

Die musikalische Darstellung dieses allen Begriffen unzugänglichen, metaphysischen Lebens ist nicht nur eine der gewaltigsten Leistungen des alternden Beethoven — es ist eine der erhabensten Kunsttaten, die das Christentum überhaupt hervorgebracht hat. Selbst aus der Kolossalschöpfung der Missa solemnis hebt sie sich als vielleicht höchster Gipfel heraus. Hier arbeitet eine Phantasie von so unfaßbarer Weite des Vorstellungskreises, daß jeder Vergleich aufhören muß und nur noch eben diese Spitze der gesamten Literatur sichtbar bleibt. Den Inhalt des Gloria hätte vielleicht auch ein ebenbürtiges Malergenie darstellen, und die beiden ersten Teile des Credo hätten in anderer Form auch durch einen Dichter Gestalt gewinnen können. Aber was Beethoven in dem Schlußteil gibt, war nur der Musik auszusprechen möglich und hätte in keiner andern Kunst einen adäquaten Ausdruck finden können. Denn hier offenbart sich klingende Metaphysik, deren Ideen nicht, wie in anderen Werken

Beethovens, mehr oder minder in irdischen Vorstellungen wurzeln, sondern an sich schon über die Grenze des Erkennbaren hinausreichen, also gleichsam eine metaphysische Welt in metaphysischer Verklärung zeigen.

Beethovens Tonsprache streift hier häufig die Grenzen des Ausführbaren. Nicht nur die Forderungen an die Stimmen sind aufs äußerste gespannt. Auch der Ausdruck selbst ist teilweis von fast unnahbarer Sprödigkeit und läßt eine überzeugende Verwirklichung nur unter ausnahmsweis günstigen Bedingungen zu. Ebenso verursacht das Verständnis der Form manche Schwierigkeiten. Die Gliederung der unerschöpflich weiterquellenden Fuge „Et vitam venturi" ist nur unter der Hand eines ungemein klugen Dirigenten in ihren wuchtigen Proportionen zu erkennen. Erst die breit angelegte Coda mit dem wie in fernen Sternenhöhen ätherisch verschwebenden Schluß kommt dem Klangbedürfnis größerer Hörermassen wieder entgegen. Als Ganzes gehört das Stück zu denen, die sich einer realen Gestaltung im Grunde widersetzen und bei der Aufnahme durch das Ohr eher eine Einbuße, als eine Steigerung der Wirkung erfahren. Beethoven steht hier wieder an einem der Grenzpunkte, zu denen ihn sein Genius treiben mußte, an denen aber doch der Widerspruch zwischen dem realen Ausdrucksvermögen der Kunst und den Absichten des Tondichters erkennbar wird. Wie es Dinge gibt, die sich nicht in Farben, sondern nur in Tönen darstellen lassen, so sind auch hier wieder durch die Materie Einschränkungen geboten. Man sucht in solchen Fällen nach einer neuen Kunst, die nun wieder eine Weiterführung ermöglichen könnte. Allerdings werden solche Gedanken nur Beethoven gegenüber wach. Ist es ein Zufall, daß die drei erhabensten Stücke dieser Art: der Schlußsatz der Sonate op. 106, das ursprüngliche Finale des Quartetts op. 130 und das Credo-Finale Fugen in B-dur sind?

Die Entwicklung der Musik nach Beethoven hat gezeigt, daß es andere Wege gibt, die so schroffe Widersprüche zwischen Idee und Wirklichkeit, wie sie sich in diesen Werken auftun, nicht herbeiführen. So bleiben diese letzten Höhen seiner Kunst als in die Wolken ragende Gipfel einsam liegen — einzige Symbole künstlerischer Größe,

zugleich aber Zeichen eines Willens, der über menschliches Vermögen hinausverlangt und so das Zeichen der Unerfüllbarkeit in sich trägt.

Mit dem Sanctus begibt sich Beethoven wieder in tiefer gelegene Regionen zurück. Das Durchleben des göttlichen Heldenlaufs, der Aufstieg in die Höhenwelt bewirkt eine innere Lösung der rein menschlichen Empfindungskräfte, eine persönliche Aussprache des erschütternden Eindrucks, den das eben Erlebte wachgerufen hat. Der Tondichter, der sich im Verlauf des Credo mit seinem schöpferischen Heldengott identifiziert, der das Befreiungswunder gleichsam an sich selbst erlebt und einen tiefen Blick auf die Herrlichkeiten des Himmels getan hat, wird jetzt wieder ganz zum Menschen. Die prophetische Begeisterung über das Erschaute weicht einer frommen, stillen Rührung, dem erhaben jubelnden Aufschwung folgt innige Selbsteinkehr, dankbar verehrende Andacht. So faßt Beethoven das Sanctus nicht, wie es etwa Bach getan, als brausenden Hymnus zu Ehren des Höchsten auf. Sein Sanctus ist der intime Ausdruck einer tiefen, inneren Ergriffenheit, die sich in verschwiegener Zurückhaltung, im Eindämmen der überquellenden Empfindung, im Vermeiden jedes starken Gefühlsausbruchs äußert.

Ein Instrumentalkolorit von wunderbar stiller Feierlichkeit ist dem Satz gegeben. Violinen, Flöten und Oboen schweigen. Klarinetten, Fagotte und Hörner, auf Streich- und Orgelbässe gestützt, geben die dunkel getönte Grundfarbe, von der sich wie mystische Linien die weichen Klänge geteilter Bratschen zart abheben. Diesem, die Empfindungen der Betenden aussprechenden Instrumentalchor antworten mit dem Ausdruck erhabener Weihe, in feierlichen Harmonien schreitend, die Posaunen. Es ist, als wenn ein Einsamer in einen leeren Dom tritt, von dem beklemmenden Schauer der Andacht überwältigt. Der Chor schweigt, nur die Solostimmen erklingen leise, und ihr Flüstern wird allmählich zum bebenden Stammeln der Heiligkeit des göttlichen Mysteriums gegenüber. Der Abschluß dieser Einleitung weist auf eine entsprechende Stelle im Finale der Neunten: auf das visionäre „Über Sternen muß Er wohnen" mit

dem gleichen zitternden Tremolo auf derselben harmonischen Wendung.

Wie sich in der Symphonie aus der weltentrückten Stimmung mit explosiver Kraftentladung die gewaltige Doppelfuge gebiert, so schlägt auch hier die Empfindung des in Andacht Versunkenen plötzlich in lebhafte Freude um. Es sind die beiden jubelnden Mittelsätze: das „pleni sunt coeli“ und das „Osanna“, die Beethoven, dem Text folgend, hier anschließen muß. Muß — denn sie passen ihrem Inhalt nach keineswegs zu dem poetischen Charakter dieses Satzes. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß Beethoven ähnlichen Gedanken im Gloria bereits überzeugenderen und frischeren Ausdruck gegeben hat, und daß diese beiden Satzgruppen, ohne eigentlich minderwertig zu sein, doch inhaltlich überflüssig erscheinen und den einheitlichen Verlauf des Sanctus empfindlich stören.

Die innere Fortsetzung der andachterfüllten Einleitung schließt sich erst an das mit majestätischer Pracht ausklingende „Osanna in exelsis“ an. Es ist der Teil der Messe, den Beethoven, von der bisherigen Manier abweichend, mit einer Ausführlichkeit behandelt, wie er sie späterhin nur noch dem „dona nobis pacem“ widmet. Das im Gloria und Credo vorherrschende Streben nach scharf geprägter Ausdeutung der Textgedanken und Bilder weicht einer rein lyrischen Betrachtungsweise. Auf die alle Kräfte aufwühlende Auseinandersetzung mit dem Wesen Gottes folgt jetzt die inbrünstige Verehrung, die dankbare Anbetung seiner innerlich befreienden Macht. Nicht mehr Gott der König und Herrscher wird, wie im Gloria, gefeiert, auch nicht Gott der streitende, richtende und ewiges Leben spendende Held des Credo. Sondern Gott der Offenbarende, der Erleuchtung Bringende, die reinste Inkarnation aller geistigen Werte und damit das höchste Symbol der Erkenntnisfähigkeit.

Nur Betenden kann dieser Gott sein Angesicht enthüllen. Für ein solches Gebet, das aus den Herzen der Andächtigen emporsteigt, bietet der Messetext keinen Raum. So unternimmt es Beethoven, das, was der Text ihm verweigert, selbst hinzuzudichten. Nicht in groben Worten, sondern in Tönen, die emporquellen wie ein wort-

loses Gebet der Empfindungen — in Instrumentalklängen. Der später hinzutretende Text bleibt nebensächlich. Er ist eigentlich nur ein Vorwand zur Weiterführung der Instrumentaldichtung, zu ihrer klanglichen Steigerung durch den gesungenen Ton. Wenn im Sanctus-Vorspiel die Stimmen allmählich erschauernd verstummen, so schweigen sie nun beim Beginn des Benedictus-Präludiums ganz. Nur noch eine zarte, Sehnsucht atmende Melodie erklingt. Das Kolorit ist noch ätherischer als in der Einleitung: außer Streich- und Orgelbässen, zu denen die Fagotte treten, erklingen nur Flöten und geteilte Bratschen — eine Mischung von ergreifend geheimnisvollem Zauber, die wie ein Klang aus verborgensten Tiefen tönt. Durch diese mystische Dämmerung dringt mit einemmal die Stimme der Verheißung. Die Betenden schweigen, nur die Klänge einer Soloviolline und der beiden begleitenden Flöten schweben langsam aus lichten Höhen herab. Dumpf murmeln die Andächtigen die begrüßenden Worte des Benedictus, um dann still der offenbarenden Botschaft zu lauschen. Eine Melodie von unendlich begütigender Anmut und schmerzlos heiterem Frieden ertönt, in immer neuen Wendungen sich wiederholend, wie eine beseeligende Kunde von der überreichen Erfüllung alles Sehnens. Die Solovioline behält die Führung auch beim allmählichen Hinzutreten der Singstimmen, von denen die Soli die beglückende Botschaft in Worten wiederholen, während die Gemeinde in staunender Andacht nur den Text nachspricht. Immer höher, hoffnungsvoller schwingt sich der Gesang empor. Die Stimmung wird fester, zuversichtlicher. Ein in dankerfüllte Bewunderung ausbrechendes „osanna in exelsis“, ganz anders, überzeugender und wahrer erklingend als vorher, gibt der Freude der Erhörten Ausdruck. Und während dieses zuversichtliche Osanna im Chor der Menschen weiterklingt, entschwebt der Himmelsbote wieder zu den Höhen, von denen er herabgestiegen war. Das mystische Offenbarungswunder ist vollbracht: Gott hat sich denen gezeigt, die ihn im Gebet suchten. Wie von strahlendem Abendrot übergossen, schließt dieser Satz. Der Himmel verhüllt sich langsam wieder. Die Menschen haben seinen Glanz erschauen dürfen und die Stimmen vernommen, die ihnen verheißungsvoll entgegenklangen.

Doch mit dem Erlöschen des Lichts senkt sich dumpfe Bangigkeit auf die in der Tiefe Wandelnden. Noch sind sie Kämpfer. Der Friede, den die stille Stunde des erleuchtenden Gebets gab, gewährt keinen Schutz gegenüber den streitbaren Mächten des Lebens. Nur eine Hilfe gibt es gegen diese Gewalten: das Erbarmen Christi. Die Anrufung dieser göttlichen Hilfe erfolgt im ersten Abschnitt des Schlußsatzes, der Vortrag der Bitte selbst im zweiten Teil. Düstere, lastende Instrumentalklänge bilden die Einleitung: Fagotte und Hörner, gestützt auf mühsam sich schleppende Streicherharmonien. Wie ein erbarmungflehendes „de profundis“ ringt sich aus dem Solobaß der Ruf nach dem Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt, empor. Leise spricht der Chor die Worte des Vorbetenden nach. Nur vierfach geteilter Männerchor erklingt, das düstere Kolorit entbehrt jeder helleren Tönung. Allmählich mehren sich die Stimmen, immer dringender verlangend schwellen sie an. Alt und Tenor übernehmen die Führung, die Instrumentalbegleitung wird lebhafter, bis zuletzt der Solosopran erklingt und nun alle Stimmen sich zum ergreifenden Vortrag des Miserere vereinigen.

Dieses allmähliche Emporklimmen der Stimmen ist einer der tiefsten und innigsten Züge der Tondichtung. Es gewährt dem Musiker die Möglichkeit einer natürlichen Ausdruckssteigerung und gibt gleichzeitig dem Dichter Gelegenheit, das langsame Steigen der Gebetsflut anschaulich darzustellen. Bei dem Schluß des Sopransolos scheint der gerufene Erlöser sich den Flehenden zu zeigen. Die Soli schweigen, nur der nachdrängende Chor wiederholt das „miserere nobis“ und schließt dann erwartungsvoll mit der a capella-Anrufung „agnus Dei“. Es ist, als wenn ein notleidendes Volk von allen Seiten zu dem hochgelegenen Palast des Königs emporklimmt und nun der Angerufene hinaustritt zu den hilfesuchenden Scharen, um nach dem Grund ihrer Klagen zu fragen. Und da tönt es ihm entgegen: „dona nobis pacem“.

„Bitte um innern und äußern Frieden“, hat Beethoven diesen Teil überschrieben, der, ebenso wie im Sanctus das Benedictus, den Kern des ganzen Satzes bildet. In beiden Fällen sind die Einleitungen nur Vorspiele, die gleichsam das äußere Bild vor Augen führen:

das Sanctus den im Gebet Versunkenen, das Agnus Dei die klagend Zusammenströmenden. Dort brachte die von oben ausstrahlende Erleuchtung die Einigung mit Gott. Hier im Schlußsatz ist es der Friede mit dem eigenen Wesen und mit den Menschen, der erkämpft werden muß unter dem Schutz Gottes.

Die Darstellung des Ringens um diesen Frieden gibt Beethoven Veranlassung zum Entwurf eines der eigentümlichsten von allen Sätzen, die jemals über den vorgezeichneten Text geschrieben worden sind. Beethoven faßt seine Aufgabe erheblich weiter, als die Worte zu fordern scheinen. Er entwirft ein breit ausgeführtes Gemälde, in dem Kampfesleidenschaft und Friedenssehnsucht miteinander um die Herrschaft streiten. Die Anregung zu dieser poetisch freien Ausgestaltung des Dona mochte Beethoven durch die Kriegsmusik im Agnus Dei der 1796 komponierten Haydnschen Messe „in tempore belli" erhalten haben. Mit einem Bild beglückender Ruhe beginnt der Tondichter. Eine in anmutigen Linien sich wechselnd hebende und senkende Weise von fast pastoralem Charakter schildert die beglückenden Freuden des Friedens. In froher Zuversicht erklingt schon hier aus dem a capella-Chor die verheißungsvolle D-dur-Melodie, die für Beethoven augenscheinlich das Symbol der Friedensidee bedeutet. Eine wunderbare Heiterkeit atmet dieser Teil. Die Stimmen schlingen sich reigenartig ineinander, sie steigen und fallen, sie schweben im Wechselspiel mit den Instrumenten gleich seligen Geistern. Wie unter feierlichem Glockengeläut verklingt der Satz — da ertönen von ferne dumpfe Paukenschläge und Trompetenrufe. Schmerzlich verzerrte Streichermotive huschen vorüber, ängstlich bebend rufen Alt und Tenor den Schirmer um Hilfe: „agnus Dei, miserere nobis". Heftig aufschreiend wiederholt der Chor das Miserere. Immer näher tönen die drohenden Rufe — da endlich scheint der entsetzte Aufschrei des Soprans das Ohr des Helfers zu erreichen. Die Schreckgestalten verschwinden plötzlich. Waren es böse Mächte des eigenen Innern, die hier diesen Gewissenssturm heraufbeschworen? War es die Erinnerung an begangene Sünden, die Vorahnung der Schrecken des Gerichts?

Die Macht des Erlösers verscheucht die drohenden Erscheinungen. Die neugewonnene Ruhe wird jetzt zunächst vom Soloquartett verkündet und gipfelt in der schon aus dem ersten Teil bekannten a capella-Friedensverheißung. Jubelnd nimmt der Chor der Befreiten die Botschaft auf. Eine majestätisch rollende Fuge breitet sich aus, deren Thema Beethoven anscheinend bewußt dem Halleluja aus Händels „Messias" entlehnt hat. Es ist der dem Erlöser dargebrachte feierliche Dank, den Beethoven durch dieses Zitat besonders sinnfällig auszudrücken strebt. Wieder schließen sich die heiter frommen Weisen an, mit denen die beglückende Ruhe des Friedens bereits im ersten Abschnitt des „Dona" gefeiert wurde.

Doch noch sind nicht alle Prüfungen überstanden. Dem Kampf gegen den inneren Feind folgt der gegen den äußeren. Ein stürmisches Fugato setzt ein, entwickelt aus den parodierten Friedensthemen, die in heftigem Widerspruch sich jetzt gegenseitig zu befehden scheinen. Die Instrumente teilen sich in zwei kontrastierende Gruppen. Dem Streicherchor mit Orgel- und Kontrafagott antwortet der Gegenchor der Holzbläser. Allmählich teilen und mischen sich die Gruppen, bis sie sich plötzlich zu gewaltigen Akkordmassen zusammenschließen und mit dröhnenden Schritten vorwärts stürmen. In erschütterndem Aufschrei ertönt der Hilferuf des Chors: „agnus Dei", ohne der Gefahr Einhalt tun zu können. Erst als der Solosopran erklingt, glätten sich ähnlich wie vorher die Wogen der Leidenschaft. In weiter Ferne verhallt leise der Kriegslärm, zweimal noch zu den Erlösten herübertönend. Die Macht der streitenden Gewalten ist gebrochen. „Stärke der Gesinnungen des inneren Friedens über alles ... Sieg!" heißt es in den Skizzen. Mit der Intonation des bisher nur in a capella-Klängen erschienenen Friedensthemas durch volles Orchester, Orgel — deren Stimme in dieser Messe nicht, wie bisher üblich, nur durch bezifferte Bässe angedeutet, sondern vollständig ausgesetzt ist — und Chor klingt das Werk in gehobener und gefestigter feierlicher Energie aus.

Überblickt man den Verlauf der Messe, so heben sich vier Höhepunkte aus der Masse des Ganzen heraus: das Gloria-Finale „in gloria Dei patris, amen", die Credo-Fuge „et vitam venturi", das Benedictus und das Dona. Diese vier Höhepunkte, die der Künstler Beethoven aus eigenem inneren Antrieb zu solchen gestaltet hat, bezeichnen die Ziele, denen er zusteuert und deuten damit den Reingewinn an künstlerischen Erkenntnissen an, den ihm die Beschäftigung mit der Messe brachte. Sie weisen zugleich auf die Wege, die von der Messe zu den folgenden Werken führen. Ihr Ausgangspunkt ist das Dona. Den alternden Beethoven reizt der Kampf nicht mehr um des Sieges, sondern um des Friedens willen, den er bringt. Dona nobis pacem — die Bitte um innern und äußern Frieden — bleibt von jetzt ab das Ziel seines Schaffens. Die Kämpfe aber, die zur Erreichung dieses Friedens ausgefochten werden müssen und die im Dona nur in knappen Zügen angedeutet werden konnten, gelangen nun in voller Ausdehnung zum Austrag. Der erste Satz der Neunten Symphonie ist die nächste, gewaltigste Darstellung eines solchen Kampfes, wie ihn die beiden Orchester-Intermezzi des Dona flüchtig skizzierten. So keimt aus dem Dona der tragische erste Satz empor, so gibt die Gloriahymne das Vorbild für das Finale der Symphonie.

Die beiden Sätze aber, die zwischen ihnen stehen: die Credofuge und die Benedictusverkündigung, bezeichnen die innere Höhe, von der aus Beethoven jetzt die sich ihm darbietenden Stoffe auffaßt und behandelt. Das Credo-Finale als höchster Ausdruck der Erkenntnis einer zeitlosen Fortdauer geistigen Lebens, das Benedictus als reinste Kundgebung eines Glaubens an die Wunder der göttlichen Offenbarung — das sind die beiden Endpunkte des Beethovenschen Bekenntnisses. Sie haben weder eine Ergänzung wie das Dona noch ein Gegenstück wie das Gloria erhalten, weil sie den gegebenen Stoff vollständig erschöpfen und letzte Resultate darstellen. In ihnen hat Beethoven seine Stellung zu religiösen Fragen endgültig klargelegt. Sie ergibt sich aus der Vereinigung kritischen Denkens und überzeugten Glaubens. Ausdruck dieses von vornherein vorhandenen Glaubens ist das Kyrie und das Gloria, seine

Rechtfertigung und Begründung gibt das Credo, seine Verklärung und mystisch weihevolle Heiligsprechung das Sanctus. Seine Anwendung auf das Leben aber bahnt das Agnus Dei an, und die ihm folgenden Werke setzen es fort.

So ordnet sich die scheinbar seitab liegende Messe organisch in das Gesamtwerk Beethovens ein. Wie sie erwuchs aus menschlicher und künstlerischer Notwendigkeit, aus dem gleichzeitigen Drang nach Neubefruchtung der dichterischen Vorstellungswelt und der Auseinandersetzung mit den Problemen der Glaubenslehre, so führt sie auch wieder zurück in die Welt des Lebenden und Schaffenden. Als der achtundvierzigjährige Beethoven die Messe in Angriff nahm, war er innerlich so weit gereift, daß ihm religiöse Stoffe nicht als Gegensatz, sondern als natürliche und notwendige Fortsetzung der weltlichen erscheinen mußten. Doch die Auseinandersetzung mit religiösen Problemen war für den rastlos Schaffenden nicht das letzte Ziel. Sie bedeutete für ihn eine erhabene Steigerung des Lebens, den Weg zu neuen Höhen. Oben angelangt, wendet Beethoven den Blick. Neu liegt von diesem erhabenen Standpunkt aus die durchmessene Strecke vor ihm. Und nun beginnt die große Rückschau und Abrechnung, deren Anfang die Neunte Symphonie bildet und deren Abschluß die letzten Quartette sind.

Zweites Buch

Beethoven der Tondichter

VI

Kammermusik



Beethovens Wirken als Tondichter fällt in eine Zeit des Umschwungs in der sozialen und wirtschaftlichen Stellung der Komponisten. Bis dahin war die Pflege der Kunst, die Unterstützung der Künstler ausschließlich Angelegenheit der Fürsten, des Adels oder der Behörden gewesen. Die Existenz des Künstlers war an das Gebot der Dienstbarkeit geknüpft. Nur selten gelang es einem hervorragenden ausübenden Musiker, als Lehrer und Virtuos seine persönliche Unabhängigkeit bis zu einem gewissen Grad zu behaupten. Der Schaffende aber blieb darauf angewiesen, sich in den Dienst eines vornehmen Kunstfreundes zu begeben. Der traurige Ausgang von Mozarts Leben läßt erkennen, wie schwer es selbst für einen so fruchtbaren Komponisten war, als Herr seiner selbst sich durchzukämpfen. Immerhin konnte Mozart schon den Versuch wagen, und Haydn folgte ihm in seinen letzten Lebensjahren nach. Beethoven aber war der erste, der seine Existenz vom Beginn seines Wiener Aufenthalts an, im Alter von 22 Jahren, nach seinem eigenen Willen einzurichten strebte. Zunächst sogar unter wesentlich ungünstigeren Vorbedingungen als Haydn und Mozart. Während dieser sich auf den Ertrag seiner Lektionen und Akademien sowie auf das gelegentliche Honorar für Opernaufträge verlassen zu dürfen meinte, während Haydn das Gehalt als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy weiter bezog, mußte Beethoven von vornherein mit den Kompositionshonoraren als der wesentlichsten Einnahmequelle rechnen. Wohl erteilte er in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthalts Unterricht. Allein der Gedanke, seine wirtschaftliche Existenz auf die Erträgnisse der Stundenhonorare zu gründen, lag ihm fern. Die zunehmende Schwerhörigkeit bedingte zudem bald eine Einschränkung des Unterrichts, so daß in späteren Jahren der Erzherzog Rudolph Beethovens einziger, aus freundschaftlichen Verpflichtungen beibehaltener Schüler war.

Auch die Einnahmen aus den von Beethoven veranstalteten Konzerten können von ihm selbst kaum als wesentliche Unterhaltsbeiträge in Anschlag gebracht worden sein. Sie waren zu selten und zu ungleichmäßig, um mehr als gelegentliche Beihilfen zu bedeuten. Veranstaltete Beethoven Konzerte, so geschah dies nicht nur der

Einnahmen wegen, sondern hauptsächlich um seine neuen Werke bekannt zu machen. Diese Werke, für die er lebte, für die er sich seine Unabhängigkeit zu bewahren strebte, sollten ihn auch ernähren. Und das Bemerkenswerte ist, daß es Beethoven in der Tat gelang, sein Schaffen in wirtschaftliche Werte umzusetzen, ohne sich deswegen, wie es bisher nötig war, in ein persönliches Dienstbarkeitsverhältnis zu begeben.

Die Rente, die Beethoven seit 1809 bezog, legte ihm nur die Verpflichtung auf, seinen ständigen Aufenthaltsort innerhalb der österreichischen Staaten zu wählen. Gewährte sie ihm somit fast unbeschränkte persönliche Freiheit, so war sie doch, zumal infolge der Herabsetzung durch das Finanzpatent, nicht ausreichend, um ihm eine sorgenfreie Existenz zu ermöglichen. Er blieb also auf die Erschließung eigener Einnahmequellen angewiesen. Der Sitte der Zeit folgend, suchte Beethoven zunächst durch Widmungshonorare geschäftliche Vorteile zu erzielen. Ein beträchtlicher Teil seiner Dedikationen erklärt sich aus materiellen Beweggründen. Den Mäzenen, von denen ein Wertgeschenk als Gegengabe erwartet wurde, blieb außer der Ehre der Widmung meist auch das Recht, das ihnen gewidmete Werk längere Zeit, etwa ein Jahr, allein zu besitzen. Dann erst erfolgte die Veröffentlichung. Die Widmung bedeutete daher nicht nur einen Appell an die Großmut reicher Musikliebhaber. Sie schloß auch die Verpflichtung zu einer geschäftlichen Gegenleistung des Komponisten ein.

Diese ältere Form der Honorarwidmung wendete Beethoven indessen nicht immer an. Viele seiner Werke sind Freunden gewidmet, von denen er Geldgeschenke weder erwarten noch annehmen konnte. Andere Widmungen an Fürstlichkeiten, wie die Dedikation der Neunten Symphonie an König Friedrich Wilhelm III., wurden durch die Hoffnung auf eine Ordensauszeichnung veranlaßt. Eine sichere Einnahmequelle sah Beethoven also auch in den Widmungen nicht. Des Systems der Pränumeration auf angekündigte neue Werke bediente er sich selten. Im großen Maßstab angewendet hat er es nur bei der Missa solemnis, die ihm als Ergebnis von zehn Subskriptionen 500 Dukaten und außerdem ein Verlegerhonorar von 1000 Gulden eintrug.

Diese Verlegerhonorare waren die wichtigste und zuverlässigste Einnahmequelle Beethovens. Der unangenehme Beigeschmack einer verschämten Bettelei, einer Spekulation auf die Freigebigkeit vornehmer Gönner, der der Widmungssitte anhaftete, mußte sie allmählich in Mißkredit bringen, namentlich als der geschäftliche Aufschwung des Verlagswesens andere Vertriebsmöglichkeiten erschloß. An die Stelle der fürstlichen Dienstherren und Auftraggeber trat jetzt der Verleger als Makler zwischen Künstler und Publikum. Je größer die Gemeinde war, die dem Komponisten anhing, je williger sie auf seine Ideen einging, um so sicherer konnte er auf Annahme seiner Werke durch die Verleger rechnen und um so höhere Preise durfte er fordern. Der zunehmende Wettbewerb der Verleger verbesserte noch die Stellung des Künstlers. Nicht nur die seit langem bekannte Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig entfaltete dank der sich steigernden Verkehrsverhältnisse eine regere kaufmännische Tätigkeit. Auch wichtige Neugründungen fallen in Beethovens Zeit. 1773 eröffnete Schott sein Bureau in Mainz. In Wien folgte 1780 Artaria und 1796 Cappi. 1790 hatte der Bonner Hornist Simrock in seiner Heimatstadt ein Verlagsunternehmen begonnen, 1800 gründeten Hofmeister & Kühnel ihr Geschäft in Leipzig, das 1814 Peters übernahm, etwa 1800 folgte Mollo in Wien und 1810 Schlesinger in Berlin — um nur einige zu nennen.

Für Beethoven erwies sich diese im Beginn seiner Laufbahn sich vollziehende Umgestaltung der Verhältnisse außerordentlich günstig. Die neuen Verleger brauchten neue Werke, und Beethovens Kompositionen waren vom Publikum stets begehrt, selbst zu der Zeit, wo sie noch tadelnd besprochen wurden. Schon 1800 schreibt Beethoven an Wegeler: „Meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger, und noch mehr, wenn ichs mir angelegen sein lassen will: man akkordiert nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt."

So günstig wie Beethoven hier die Verhältnisse auf dem Musikalienmarkt schildert, blieben sie für ihn zeitlebens. Nur selten

kam es vor, daß er einige größere Werke, wie die C-dur-Messe und das Oratorium Christus am Ölberg zu wenig günstigen Bedingungen fortgeben mußte. Im allgemeinen hatte er auch für Werke, deren Herausgabe den Verlegern große Aufwendungen verursachten, ohne entsprechende Vorteile zu verheißen, mehrere Angebote. Es ist eine sehr bemerkenswerte Tatsache, daß die schwer aufführbare Missa von fast allen namhaften Verlegern Deutschlands begehrt wurde, und daß die vier letzten, vorläufig nur wenig Spielern zugänglichen Quartette zum Preis von je 80 Dukaten sofort verkauft wurden. Wie Kretzschmar mitteilt, war Beethoven der erste Musiker, der den Stich seiner Partituren erlebte. Der Besitz Beethovenscher Werke war allmählich zu einer Auszeichnung für die Verleger geworden, so daß auch die nur geringen Erfolg versprechenden Kompositionen als Repräsentationsstücke erworben und gut bezahlt wurden.

Der wichtigste Vorteil, den diese Lage Beethoven gewährte, war neben der persönlichen Selbständigkeit die Freiheit in der Wahl der Kompositionsgattungen. Abgesehen von den in Bonn geschriebenen Werken, die naturgemäß den dort zur Verfügung stehenden Mitteln angepaßt werden mußten, war Beethoven in seinen Entwürfen durch keinerlei Rücksichten gehemmt. Er durfte schreiben, was und wie er wollte, er brauchte sich keinem fremden Willen anzupassen, sondern konnte nach freiem Ermessen, nach dem ihm vorschwebenden ideellen Maß der Leistungsfähigkeit seine Ansprüche stellen. Allerdings hat er außer den hier nicht in Betracht kommenden Gelegenheitskompositionen eine Anzahl von Werken scheinbar auf fremde Veranlassung oder doch auf eine von außen kommende Anregung geschrieben. So wurde der Plan zur Komposition der Missa solemnis durch die Ernennung des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz gefördert, so entstanden die drei ersten der letzten großen Quartette auf Bestellung des Fürsten Galitzin.

Es wäre indessen verfehlt, aus solchen Vorkommnissen auf eine Abhängigkeit Beethovens von zufälligen Aufträgen zu schließen. Er nahm sie an, wenn sie seinen eigenen Plänen entsprachen. Geldarbeit im erniedrigenden Sinn hat er nie geleistet, obschon er in

unzufriedener Stimmung gelegentlich darüber klagt. Solche Äußerungen sind als spontane Temperamentsausbrüche geschichtlich nicht verwertbar. In Wirklichkeit blieb Beethovens Wille stets oberstes Gesetz für sein Schaffen. Fehlte der innere Antrieb, dann konnten weder verlockende Versprechungen noch Vorschüsse in bar, wie er sie für das niemals begonnene Bernardsche Oratorium „Der Sieg des Kreuzes" von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien empfing, ihn zur Arbeit bewegen.

Sind demnach Beethovens Werke Kundgebungen seines freien Schöpferwillens, so drängt sich die Frage auf: nach welchen Gesetzen regelt sich dieser Produktionsdrang? Wie erklärt sich das zeitweilige Nebeneinanderentstehen von Werken verschiedenster Formen, die jahrelange Vernachlässigung einer bestimmten Gattung?

Wie es kein Zufall war, daß Beethoven auf die Eroica die B-dur-Symphonie, auf diese wieder die c-moll und so hinauf bis zur Neunten folgen ließ, so ergibt sich auch der Aufbau seines Gesamtwerkes aus bestimmten, vom Zufall unabhängigen Gesetzen. Die Anordnung der Werke Beethovens nach Gattungen bot Gelegenheit, das Heranreifen des Künstlers, die stetige Erweiterung seines Denk- und Empfindungskreises in jedem einzelnen Gebiet zu beobachten. Da die Komposition etwa einer Symphonie hinsichtlich des Stoffes wie der Behandlungsart auf wesentlich anderen Voraussetzungen ruht, als die Dichtung einer Klaviersonate, schien die Sonderung des Gesamtwerkes in einzelne Gattungen erforderlich. So nur konnten die feinen Fäden, die sich innerhalb jeder Gruppe von Werk zu Werk spinnen, erkannt und bloßgelegt werden. So nur konnte an jeder der von Beethoven gepflegten Kompositionsgattungen das straffe Vorwärtsschreiten des Tondichters, der nicht zufällige, sondern von innerer Notwendigkeit diktierte Aufbau und die Einheitlichkeit jeder der Gruppen veranschaulicht werden.

Dieser Einheitlichkeit der Teile muß naturgemäß die Einheitlichkeit des Gesamtwerks entsprechen. Nachgewiesen konnte sie an keiner der bisher betrachteten Gattungen werden, denn jede von diesen gibt nur einen Auszug aus dem Schaffen des Tondichters.

Die Mehrzahl der Klavierwerke fällt in die Zeit vor 1810. Nur in großen zeitlichen Zwischenräumen entstehen die späteren Sonaten bis zum Jahr 1823 hinauf, wo der Klavierkomponist Abschied nimmt von seinem Instrument. Lückenhafter noch ist das Bild, das die Symphonien vom Gesamtschaffen Beethovens bieten. Bis zur Achten hinauf geben sie einen Einblick in die Zeit vom 30. bis zum 42. Lebensjahr. Über die vorangehenden Jahre berichten sie nichts, über die späteren gibt nur die Neunte eine bedeutungsvolle, aber nicht erschöpfende Auskunft. Durchaus unzureichend für ein geschlossenes Bild von Beethovens Schöpfertätigkeit sind die dramatischen und Gesangs-Werke. Die Oper wie die beiden Messen bezeichnen zwar vereinzelte Höhepunkte, ermöglichen aber außerhalb des Zusammenhangs mit den übrigen Werken keinen Totaleindruck. Die kleineren Chorkompositionen und Lieder sowie die Ouverturen zerstreuen sich zu sehr unter das übrige Geschaffene, um etwa als orientierende Ruhepunkte in Betracht kommen zu können.

Nur eine Gattung von Werken gibt es, der Beethoven sich in jedem Lebensalter zuwendet. In ihr kommt jede Phase seiner Entwicklung zur Geltung, sie bleibt das Organ seiner persönlichen Bekenntnisse vom Beginn seiner Laufbahn bis zu dem Augenblick, wo der Tod seinem Schaffen ein Ziel setzt. Es gibt keine Strömung in seinem Leben, keine Neuerung in seinen Ansichten über die Ziele und das Vermögen der Kunst, die er hier nicht zum Ausdruck gebracht hätte. Es ist die Kammermusik, die den Reingehalt des Beethovenschen Schaffens spiegelt und daher einzig einen zusammenfassenden Überblick über das von ihm Gewollte und Erreichte ermöglicht.

Diese Stellung der Kammermusik innerhalb des Gesamtwerks läßt die abschließende Bedeutung erkennen, die die ganze Kompositionsgattung für Beethoven besaß. Während die Klavierwerke Pionierarbeiten sind, an denen er sich, auf die leichtflüssige Form der Improvisation gestützt, vorwärts tastet, neue Wege erforscht, Wagnisse unternimmt, während im Gegensatz dazu die Symphonien mit der schweren, auf Einfachheit und lapidare Klarheit der klanglichen und architektonischen Form angewiesenen Ausrüstung durchweg zu-

sammenfassende, knapp formulierte Schlußerkenntnisse darstellen, stehen die Kammermusikwerke in der Mitte zwischen diesen beiden Gegensätzen. Die freie Beweglichkeit der improvisierten Solosonate ist ihnen fremd. Da die Kammermusik zum Mindesten das Zusammenwirken zweier Spieler bedingt, kann sie sich dem Stimmungswechsel des Einzelnen nicht so anschmiegen wie die monologische Sonate, setzt vielmehr eine bewußte gegenseitige Anpassung der Spieler voraus. Andrerseits ermöglicht sie eine erheblich feinere Aussprache der Persönlichkeiten als das Orchester, das, als klanglicher Repräsentant der Masse, vorwiegend auf Massenwirkungen zielt und seinen künstlerischen Wert durch das Aufgehen des Einzelwesens in einer umfassenden Einheit erhält.

Das Wesen der Kammermusik erstrebt die Synthese der beiden anderen Gattungen: die ungehinderte Freiheit des einzelnen innerhalb des auf gegenseitige Verständigung begründeten Gemeinwesens. Kein schrankenloses Sichgehenlassen, aber auch kein Sichunterordnen. Eine maßvolle Selbständigkeit mit innerlich gerechtfertigten, freiwilligen Beschränkungen. Eine republikanische Einheit, die sich nicht aus unfreien Gliedern, sondern aus starken, in sich gefestigten Individualitäten zusammensetzt. Die Notwendigkeit, diesem Ideal der Kammermusik nahe zu kommen, mußte Beethoven um so stärker empfinden, je mehr er im Lauf seiner Entwicklung einerseits das improvisatorische Element der Solosonate hervortreten ließ, andrerseits den massiv symphonischen Charakter der Orchesterwerke steigerte. Diesen Kontrasten gegenüber war ein Ausgleich erforderlich, der die Errungenschaften jeder Gattung verwendete, ihre Einseitigkeit aber vermied.

Übersieht man von diesem Gesichtspunkt aus Beethovens gesamte Kammermusik, so stellt sie sich dar als ein unaufhörliches Ringen um den Ausgleich zwischen improvisatorischem und symphonischem Ausdruck. Sie neigt bald mehr dem einen, bald mehr dem andern zu und findet zuletzt ihren Weg gerade zwischen beiden. Ehe es ihr aber gelingt, die Linie zu treffen, auf der sich die beiden großen Grenzgebiete berühren, bedarf sie eines langwierigen Vor-

bereitungsprozesses. Denn die Aufgabe für den Tondichter ist in der Kammermusik erheblich schwieriger als in den anderen Gattungen. Fand er bei diesen doch wenigstens das Klangmaterial geordnet vor. Die Klaviertechnik beherrschte er selbst im vollkommensten Maß. Die Zusammensetzung des Orchesters stand schon vor Beginn seiner Tätigkeit fest und wurde von ihm nur in einzelnen Fällen umgeändert. Für die Kammermusik aber boten sich ihm soviel verschiedene Muster, daß allein die Auswahl geraume Zeit in Anspruch nahm. Jedes der zu Beethovens Zeit gebräuchlichen Instrumente wurde ebenso im Orchester wie in der Kammermusik benutzt, so daß sich die mannigfachsten Kombinationsmöglichkeiten ergaben. Es galt also für Beethoven zunächst eine Auslese unter den gegebenen Mitteln zu treffen, sie auf ihre Brauchbarkeit zu untersuchen. So gliedert sich seine Kammermusik nach der Art der verwendeten Instrumente in Kammermusik für Bläser, denen gelegentlich Streicher oder Klavier hinzugefügt werden, Kammermusik für Klavier und Streichinstrumente und Kammermusik für Streicher allein. Beethoven beginnt mit der Pflege dieser drei Gattungen fast gleichzeitig. Bei seiner Ankunft in Wien hat er sich schon auf allen drei Gebieten betätigt. Aber allmählich trifft er eine Auswahl, die eine planmäßig fortschreitende Entwicklung erkennen läßt. Das Jahr 1800 bildet die zeitliche Abgrenzung der ersten Gruppe: der Kammermusik für Blasinstrumente. Das Septett und die Hornsonate sind die beiden letzten Kompositionen dieser Art. Mit ihrer Fertigstellung erlischt Beethovens Interesse für die ganze Gestaltung. Er kehrt nie wieder zu ihr zurück, das Blasinstrument kommt nur noch in seinen Orchesterwerken zur Verwendung.

Länger interessiert ihn die zweite Gattung: die Kammermusik für Klavier und Streichinstrumente. Hier ist es namentlich die Freude an der persönlichen Spieltätigkeit, die Beethoven anreizt, immer wieder auf neue Werke dieser Art zu sinnen. Erst mit dem Nachlassen der ausübenden Tätigkeit macht sich bei Beethoven eine Verminderung der Vorliebe für Kammermusik mit Klavier bemerkbar, und fast gleichzeitig mit dem Stocken der Produktion für

Klavier allein verringert sich auch die Zahl der für Klavier und Streichinstrumente geschaffenen Werke. Dem 1811 geschriebenen B-dur-Trio op. 97 folgen außer einem kleinen einsätzigen B-dur-Trio nur noch 1815 die beiden Violoncellsonaten op. 102. Dann erlischt das Interesse auch für dieses Gebiet, denn die 1823 komponierten Trio-Variationen über das Müllersche Thema „Ich bin der Schneider Kakadu" können trotz ihrer feinen Reize nur als verspäteter Nachklang der Werke großen Stils in dieser Art betrachtet werden.

Nur eine Art der Kammermusik fesselt Beethoven bis in die letzten Jahre: die Kammermusik für Streichinstrumente allein. Auch hier findet er nicht gleich die ihm dauernd zusagende Zusammenstellung. Er beginnt mit Trios und gelangt erst auf dem Umweg über das Quintett zum Quartett. Die ersten Werke dieser Art entstehen zu derselben Zeit, wo die Blasmusik aus seinem Gesichtskreis verschwindet, um 1800. Von hier aus bereitet sich der größte Aufstieg vor, den der Künstler Beethoven überhaupt unternommen hat: der Weg von den sechs Quartetten op. 18 bis hinauf zu den fünf letzten, die den Abschluß seines ganzen Schaffens bezeichnen. Alles, was er je geschrieben, alles, was er durchlebt und errungen hat, kommt in der Reihe dieser Werke zum Ausdruck. Diese Kammermusik für Streichinstrumente ist die eigentliche Seelenachse des Beethovenschen Schaffens, um die sich alles andere ergänzend, erklärend, bestätigend gruppiert. Hier spiegelt sich das ganze Leben des Tondichters — nicht in der tagebuchartigen Bekenntnissprache der Sonatenimprovisation, nicht in der lapidaren Monumentalität des symphonischen Stiles, sondern in der abgeklärten Betrachtung, die auf die sinnlichen Hilfsmittel der persönlichen Virtuosität wie auf die Eindruckskraft orchestraler Klangmassen verzichtet und sich auf die äußerlich schmucklose Form des Gesprächs von vier gleichberechtigten Individualitäten beschränkt.

In der Zeit, als Beethoven sich diesem Ziel näherte, hat er sich mehrfach ziemlich unwirsch über die Werke der ersten Gattung geäußert. Vom Septett meinte er einmal Holz gegenüber, es sei natürliche Empfindung darin, aber wenig Kunst. Über das als

op. 71 bekannt gewordene Sextett für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte schreibt er 1809 an Breitkopf & Härtel: „das Sextett ist von meinen früheren Sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben — man kann wirklich nichts anderes dazu sagen, daß es von einem Autor geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke hervorgebracht — doch für manche Menschen sind diese Werke die besten."

Gereifte Autoren pflegen ihre eigenen Jugendwerke meist absprechend zu beurteilen, weil sie mit dem Maßstab späterer Schöpfungen messen. Auch Beethoven verfällt in diesen Fehler. Seine Bedenken gegen das Sextett op. 71 lassen sich ebensowenig rechtfertigen wie die herabsetzenden Worte über das Septett. Dominiert hier die Empfindung, so liegt in dieser Vorherrschaft der Empfindung gerade der besondere Reiz der Kompositionen. Auch an Kunst sind sie, entgegen Beethovens Worten, keineswegs arm. Beethoven mochte die Kunst der Gedankenentwicklung, der streng logisch arbeitenden motivischen Durchführung meinen, die in späteren Jahren den Schwerpunkt seines Schaffens bildet. Die Kunst dieser Art ist in den Werken für Blasmusik in der Tat gering, muß gering sein, da das Klangmaterial weder eine besondere Bedeutung der Ideen noch eine tiefgreifende Ausdeutung zuläßt. Um so bewunderungswürdiger ist die Kunst, mit der Beethoven die vorhandenen Mittel erschöpft, seine Erfindung dem Wesen der Instrumente anpaßt, ihre Klangcharaktere erkennt und ihre zum Teil geringen technischen Fähigkeiten zu feinsinnigen Wirkungen ausnutzt. Erwägt man, daß bei der Kammermusik für Blasinstrumente die Ansprüche von vornherein niedriger gestellt sein mußten als bei anderen Gattungen, und daß deswegen vergleichende Wertschätzungen überhaupt nicht stattfinden können, so ordnen sich diese Kompositionen ihrer natürlichen Bestimmung nach durchaus organisch in Beethovens gesamtes Schaffen ein.

Es ist das Gebiet der gesellschaftlichen Unterhaltungsmusik, das Beethoven mit den Bläserwerken betritt. Soweit er nicht Kompositionen für den eigenen Bedarf als Klaviervirtuose schrieb, mußte ihm als aufstrebendem Musiker dieses Genre am nächsten

liegen. Hier hatte er am ehesten Aussicht, seine Kompositionen zu Gehör zu bekommen, Urteile einzusammeln und seinen Namen als Komponist zur Geltung zu bringen. Kurfürst Max Franz liebte die Bläserensembles. Seine Tafelmusik bestand aus acht Bläsern: 2 Oboisten, 2 Klarinettisten, 2 Hornisten und 2 Fagottisten. Für sie schrieb Beethoven vermutlich seine beiden ersten Kompositionen für diese Besetzung: ein Rondino und ein Oktett. Beide erschienen erst nach seinem Tod, das Oktett mit der Opuszahl 103. Beethoven hatte es im Anfang seines Wiener Aufenthalts als Quintett für Streichinstrumente bearbeitet und es in dieser Fassung 1796 als op. 4 veröffentlicht. Die Umarbeitung weist zwar wesentliche Abweichungen vom Original auf und läßt einen geläuterten Geschmack sowie Verständnis für feinere Wirkungen erkennen. Der Charakter des Werkes aber, die Prägung der Themen und die Anlage des Ganzen ist dem Bläserensemble so angepaßt, daß das Original trotz der späteren Verbesserungen den Vorzug verdient.

Wie für alle Werke dieser Gattung wählte Beethoven die Tonart Es-dur. Sie ist am besten geeignet, die Vorzüge der Bläser zur Geltung zu bringen. Ihr freudig munterer Charakter läßt hier noch nichts von der heroischen Bedeutung ahnen, die Beethoven später dieser Tonart gibt und paßt vortrefflich zu der Stimmungssphäre der Stücke. Ohne Einleitung beginnt die 1. Oboe mit dem aus einem eintaktigen Motiv entwickelten Thema. Wie nach einem festen Stützpunkt suchend spinnt sich der leicht flatternde Gedanke durch mehrere Takte fort. Eine sanft schwärmerische Fortsetzung schließt sich an, durch energische Akkorde unterbrochen. Zauderndes Sinnen und feste Entschlossenheit scheinen miteinander zu kämpfen. Das Seitenthema, von g-moll nach Es-dur modulierend, spiegelt ebenfalls diesen Stimmungswechsel. Breit durchgehaltene Harmonien, auf ernste Festigkeit deutend, wechseln mit nachdenklich gleitenden Legatogedanken. Auch die Durchführung bringt keine Klärung. Mit auffallender Feinheit wird das vergrößerte Hauptthema zur Vorbereitung des Wiederholungsteils verwendet. Der fragende Ausdruck, der dem Anfangsgedanken innewohnt, kommt durch die rhythmische Verlängerung besonders zur Geltung. Es ist ein fort-

währendes Spiel vorwärtsdrängender und zurückhaltender Empfindungen, das mit dem krafterfüllten Abschluß wohl zur Beendigung, aber nicht zur Entscheidung gelangt.

Tritt schon im ersten Satz die 1. Oboe konzertierend hervor, so übernimmt sie im folgenden Andante fast ausschließlich die Führung. Nur der 1. Fagott beteiligt sich solistisch am Melodie-Vortrag, während den anderen Instrumenten die Begleitung oder die Ausführung der Zwischen- und Nachspiele zufällt. Ein fein und zart gestimmtes Idyll entwickelt sich in diesem Andante aus den schwärmerischen Wechselgesängen der Oboe und des Fagotts. Die nachdenklich sinnenden Elemente des 1. Satzes scheinen sich zu träumerischer Beschaulichkeit umzuwandeln, die, nur vorübergehend durch verdüsternde Schatten getrübt, in den duettierenden Stimmen der beiden Soloinstrumente einen friedlichen Ausklang findet.

Der Menuett, seinem lebhaften Charakter nach schon auf den späteren Beethovenschen Scherzotyp weisend, läßt wieder die beiden Gegensätze des ersten Allegros, das Spiel munterer und nachdenklicher Empfindungen erkennen. Dem neckischen Staccatomotiv der Oboe — einer primitiven Andeutung des Scherzothemas der Neunten — folgen langgehaltene verschleiernde Harmonien mit trüben es-moll-Wendungen. Erst allmählich drängt sich die Melodie empor, um sich mit lebhafter Schlußsteigerung siegreich zu behaupten. Von besonderer Feinheit ist das Trio mit dem leichtbeschwingten Klarinettenthema, das von den beiden Hörnern beantwortet und vom Fagott wiederholt wird — bis plötzlich ein erschreckender Fortissimo-Akkord das heitere Spiel unterbricht und die leicht tändelnden Gedanken in der Luft zu verschweben scheinen.

Im Finale überwiegt naturgemäß die freudige Grundstimmung. Ein munteres, für die Instrumente wirkungsvolles Akkordthema beherrscht den Eingangsteil und wird in effektreichen Spielfiguren weitergeführt. Einen Stimmungswechsel bringt erst das gesangvolle Seitenthema. Es ist der Klarinette zugeteilt, die von den übrigen Instrumenten begleitet wird. Nur die Oboen schweigen. Mit einer erwartungsvollen Wendung nach dem Dominantseptimenakkord auf C schließt der Seitensatz. Es ist, als fragten die Instru-

mente die beiden Oboen, ob sie sich nicht auch am Gesang beteiligen wollten. Die aber antworten mit dem lustigen Hauptthema. Damit ist der weitere Verlauf des Satzes entschieden, denn die kurze, vor dem Schluß erfolgende Erinnerung an die Gesangsmelodie wird durch die heiteren Rhythmen des Grundgedankens schnell zurückgedrängt und in den Strudel freudiger Empfindungen mit hineingezogen.

Dem Oktett nahe, wenn auch an Bedeutung nicht gleich, steht das für dieselbe Besetzung geschriebene Rondino, dessen Thema einen Anklang an das zweite Fidelio-Finale „Heil sei dem Tag" erkennen läßt. Mit hübschen Instrumentaleffekten ausgestattet, unter denen die Echo-Wirkungen der Hörner am Schluß augenscheinlich den besonderen Stolz des jungen Komponisten bildeten, interessiert es seiner Einsätzigkeit wegen heute kaum noch besonders und hat mit dem Vortrag bei der Tafel Max Franz' seinen Zweck erfüllt. Auch das erst 1819 als op. 81 b erschienene, wahrscheinlich aber um 1795 komponierte Sextett für Streichquartett und zwei Hörner hat keinen Anspruch auf besondere Beachtung. Es ist eigentlich nur ein Duo für zwei Hörner mit Begleitung der Streichinstrumente. Von den drei Sätzen: Allegro, Adagio und Rondo zeichnet sich der mittlere durch seine ernste, fast feierlich getragene Melodie aus, die indessen der beschränkten Ausdruckskraft der führenden Instrumente wegen nicht zu voller Ausdeutung gelangen kann.

Der gleichen Zeit etwa entstammen noch einige ähnliche zwei- und dreistimmige Kompositionen: drei Duos für Klarinette und Fagott, ein als op. 87 erschienenes Trio für zwei Oboen und Englisch Horn, Variationen über Mozarts „La ci darem" für dieselbe Besetzung sowie ein Flötenduett „für Freund Degenhart von L. v. Beethoven, 1792, 23. August abends 12". Wie schon die Aufschrift erkennen läßt, ist dieses Werk eine Gelegenheitskomposition, mutmaßlich das letzte in Bonn geschriebene Stück. Auch die wahrscheinlich ebenfalls in Bonn geschriebenen drei Duos für Klarinette und Fagott mögen auf Veranlassung zweier mit Beethoven befreundeter Bläser

entstanden sein. Erstaunlich ist die Kunst, mit der Beethoven die schwierige Aufgabe löst, trotz der Beschränkung auf zwei Stimmen und trotz des geringen Klangreizes der beiden Instrumente stets unterhaltend und anregend zu wirken. Die beiden ersten Stücke sind dreisätzig. Namentlich ihre langsamen Teile zeichnen sich durch Anmut der Erfindung aus, und auch der Variationensatz des 3. Duos, sowie die übrigen Sätze entbehren trotz der Schlichtheit der Faktur nicht hübscher und feiner Züge.

Wertvoller noch ist das Trio für zwei Oboen und Englisch Horn, ein breit angelegtes, viersätziges Werk, angesichts dessen man lebhaftes Bedauern darüber empfindet, daß der Gegenwart Sinn und Verständnis für Schöpfungen solcher Art abhanden gekommen ist. Denn in diesem Stück ruhen recht achtbare künstlerische Werte, die in keiner Übertragung so zur Geltung kommen wie in dem zierlichen gläsernen Klang der Oboen, denen das Englisch Horn eine aparte, dunkelgefärbte Tönung gibt. Das Adagio namentlich gehört zu den empfindungsreichsten Kompositionen aus Beethovens Frühzeit. Auch der Menuett nebst dem graziösen Trio, sowie der weit ausgesponnene erste Satz sind vollgültige Proben Beethovenscher Kleinkunst, und das wirkungsvolle Finale würde heute noch allen Spielern lebhafte Anerkennung sichern. Kompositionen dieser Art wecken wehmütige Erinnerungen an Zeiten, deren musikalische Kultur fein genug war, um auch bei Beschränkung auf äußerlich ganz bescheidene Mittel Werke von vollendeter Kunst hervorzubringen.

Auf ähnlich hoher Stufe steht das Bläser-Sextett op. 71, das Beethoven in dem Brief an Breitkopf & Härtel mit wenig empfehlenden Worten erwähnt. Daß er es in einer Nacht geschrieben, wie er behauptet, ist kaum anzunehmen. Wohl aber mag es in kurzer Zeit entstanden sein. Spricht doch Form wie Inhalt des Werkes für eine Gelegenheitskomposition — freilich eine in besonders guten Stunden geschaffene. Vielleicht war sie zu einem Ständchen bestimmt. Die Verwendung der sechs Blasinstrumente wie auch der Aufbau des Stückes legt diesen Gedanken nahe. Die Musikanten treten zusammen. In feierlich erwartungsvollen Es-dur-Harmonien prälu-

dieren sie und dann hebt ein lustiges Motivspiel an, das sich bald scherzend, bald übermütig drohend durch alle Instrumente schlingt, jedem von ihnen Gelegenheit gibt, seine Kunst durch schnell eingeworfene Bravourstückchen zu zeigen, und schließlich nach scheinbar abschließenden Fortissimoakkorden in überraschendem Pianissimo verklingt.

Das Adagio ist die Perle des Werkes, ein Kleinod nicht nur der Beethovenschen, sondern der gesamten Literatur für Blasmusik. Der Fagott stimmt eine Melodie von bezaubernd schlichter Anmut an. Die Klarinetten, in Oktaven geführt, wiederholen sie, und nun spinnt sich der Wechselgesang in einfachen und doch immer neuen Wendungen weiter, bis er schließlich in wunschlos heiterem Glücksempfinden leise verhallt.

Mit einem kecken Ruf der Hörner beginnt der scherzoartige Menuett. Die andern vier Instrumente antworten zustimmend. Ihnen bleibt auch das Trio überlassen, bis im Hauptsatz alle sechs Stimmen sich wieder fröhlich vereinen. Dem rondoförmigen Schlußsatz liegt ein lebhaftes Marschthema zugrunde. Die Musikanten scheinen zur Abreise zu rüsten, nicht ohne vorher, mit Ausnahme der Hörner, ihre Künste noch einmal einzeln zu beweisen. Der 1. Klarinette fällt dabei naturgemäß die wichtigste Rolle zu. Allmählich verhallen dann die Stimmen, nur der straffe Rhythmus des Marsches erklingt noch aus der Ferne. Die Schar ist abgezogen, und erst die energischen Schlußakkorde zeigen, daß dieser vorgetäuschte Ausmarsch nur ein Scherz des Serenadendichters war.

Bei einer so umfassenden Kenntnis der Blasinstrumente, wie sie diese Werke durchweg erweisen, mußte dem Virtuosen Beethoven der Gedanke naheliegen, das Klavier dem Bläserensemble beizugesellen, um sich so als Ausübender und Komponist zugleich zu zeigen. Ob eine solche Verbindung zu weittragenden künstlerischen Erfolgen führen konnte, kam dem äußeren Anreiz der Aufgabe gegenüber zunächst nicht in Betracht. Ein G-dur-Trio für Klavier, Flöte und Fagotte ist noch in Bonn entstanden und gehört wohl ebenso wie eine Sonate für Klavier und Flöte zu Beethovens

ersten Kompositionen. Höheren Wert hat das Es-dur-Quintett op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, das auf Mozarts in Form und Besetzung gleiches Es-dur-Quintett zurückweist. Eine verschwenderische Ideenfülle ist über die dreisätzige Partitur ausgestreut. Von dem einleitenden Grave über das sonnig heitere, von überströmender Energie erfüllte Allegro, das gesangvolle Andante bis zum stürmisch lebhaften Schlußrondo breitet sich ein Reichtum von zwanglos natürlicher Erfindung, wie er ähnlich in keinem der vorangehenden Werke dieser Gattung sich findet. Die vier Bläser stehen dem Klavier als geschlossene Gruppe gegenüber, lösen es im Vortrag der Themen ab und geben dadurch namentlich bei den Wiederholungsteilen Gelegenheit zu hübschen Umgestaltungen der Hauptsätze. Einen besonderen Effekt wendet Beethoven im Rondo an: er läßt das ursprünglich dem Klavier allein zugewiesene Thema von echoartigen Wiederholungen thematischer Phrasen durch die Bläser unterbrechen. Wie später in der Abschieds-Sonate scheut er schon in diesem Frühwerk der Idee zuliebe nicht vor einer Reibung von auffallender Härte (f und g im Dominantseptimenakkord auf B) zurück.

Ebenso wie das Quintett schrieb Beethoven vermutlich auch das Trio op. 11 für Klarinette, Violoncell und Klavier sowie die Hornsonate op. 17 für seinen eigenen Gebrauch. Das letztgenannte Werk verdankt seine Entstehung einem Zufall. Der Hornist Wenzel Stich, berühmt geworden unter dem Namen Giovanni Punto, kam im Anfang des Jahres 1800 von München nach Wien, und Beethoven, der sich bald mit ihm befreundete, versprach die Komposition einer Sonate für das am 18. April stattfindende Konzert Puntos. „Das Konzert mit der Sonate war angekündigt“, berichtet Ferdinand Ries, „diese aber noch nicht angefangen. Den Tag vor der Aufführung begann Beethoven die Arbeit und beim Konzerte war sie fertig“. Ries’ Erzählung ist wohl ebensowenig wörtlich zu nehmen wie Beethovens eigene Angabe über die in einer Nacht geschaffene Komposition des Sextetts op. 71. Aber daß die Hornsonate in verhältnismäßig kurzer Zeit geschrieben wurde, erscheint wohl glaubhaft. Ohne einen sonderlich bedeutsamen Inhalt zu bieten, enthält sie doch frisch empfun-

dene und klar gestaltete Musik, die des 29jährigen Beethoven nicht unwürdig ist. Das Seitenthema des 1. Satzes mit der überraschenden Mollwendung am Schluß, das phantasieartige f-moll-Adagio mit seinen stockend fragenden Motivphrasen, sowie die geschickte konzertmäßige Behandlung beider Instrumente in den Ecksätzen läßt die Hand des jugendlichen Meisters erkennen, der innerhalb der ihm gezogenen Grenzen alle vorhandenen Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft.

Auf die Nachbarschaft der Trios op. 1 weist das vermutlich 1798 entstandene B-dur-Trio op. 11 für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncell. Doch hat die Beteiligung der Klarinette dem Tondichter augenscheinlich von vornherein Beschränkung auferlegt, die das Werk einfacher erscheinen läßt als die früheren Trios. Von den zeitgenössischen Kritikern, denen Beethovens erste Werke meist zu gelehrt und schwierig waren, wurde dieser Unterschied sehr angenehm empfunden. „Dieses Trio," heißt es 1799 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, „das stellenweise eben nicht leicht, aber doch fließender als manche andere Sachen vom Verfasser ist, macht auf dem Fortepiano mit der Klavierbegleitung ein recht gutes Ensemble. Derselbe würde uns, bey seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum ernsteren Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leyersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurückließe, wenn er immer mehr natürlich als gesucht schreiben wollte."

Daß Beethoven auch bei diesem einfachen Werk, obwohl mit Einschränkung, zur Natürlichkeit ermahnt wird, zeigt, wie schwer es namentlich den Fachgenossen wurde, sich mit seiner Ausdrucksweise zu befreunden. Es finden sich allerdings im 1. Satz des Trios einige überraschende harmonische Wendungen. So der befremdende Beginn des Seitensatzes in D-dur, unmittelbar nach dem kräftigen F-dur-Abschluß des vorangehenden Teils. Oder die mehrmalige schroffe Nebeneinanderstellung eintaktiger a-moll- und F-dur-Perioden im weiteren Verlauf des Seitensatzes. Von solchen Einzelheiten abgesehen, bietet das Werk dem Verständnis keine Schwierigkeiten.

Dem Klavier fällt, wie bei dieser Besetzung unvermeidlich war, durchweg die führende Rolle zu. Weder die Klarinette noch das Violoncell können ihm gleichberechtigt entgegentreten. Aber sie beteiligen sich lebhaft an der thematischen Entwicklung, die hier, unter dem Einfluß der vorangehenden Klaviertrios mit Streichinstrumenten, schon beachtenswerte Feingliedrigkeit aufweist. Gleich der energisch aufstrebende Anfangsgedanke erhält durch Pianoschattierung zarte Umdeutung und formt sich zu einer interessant gegliederten Einleitung. Mehrfach gibt dieses in chromatischen Halbtakten ansteigende, dann in energischen Viertelrhythmen akkordisch abwärtsschreitende Thema dem Tondichter Gelegenheit zu charakteristischen Umbildungen und kehrt auch sinnvoll verändert in der Schlußkadenz des Satzes wieder. Im allgemeinen freilich überragt noch die Erfindungs- die Gestaltungskraft. Der melodische Reiz der Themen muß für die fehlende logische Ausdeutung entschädigen und die effektvolle Behandlung des Klaviers die ungleiche Bedeutung der drei Instrumente verdecken.

Die beiden folgenden Sätze sind auf einen leichteren Unterhaltungston gestimmt. Die Adagiomelodie klingt an das Menuett-Thema der Sonatine op. 49, I an und weist auf das Septett voraus, wo der ähnliche Gedanke eine seinem Charakter besser entsprechende Einkleidung gefunden hat. Die Finalvariationen über ein Thema aus Weigls Oper „Der Korsar" sind, als Werk für sich betrachtet, sehr reizvoll gestaltet. Stücke wie die 2. Variation mit dem hübschen Zwiegesang zwischen Klarinette und Violoncell oder der b-moll-Marsch in der 7. Variation zeigen Beethovens Veränderungskunst schon zu beträchtlicher Höhe entwickelt. Aber als Schlußteil des Trios wirken die Variationen unbefriedigend, und Czernys Mitteilung, Beethoven habe sie auf besonderen Wunsch des Klarinettisten, für den das Trio geschrieben wurde — vermutlich des berühmten Beer — angefügt, ist daher ebenso glaubhaft wie der Zusatz, Beethoven sei später mit diesem Finale unzufrieden gewesen und habe ein neues schreiben wollen.

In den bis dahin geschaffenen Werken für Bläser und Klavier hatte Beethoven alle Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft, die bei dem damaligen Grad der technischen Leistungsfähigkeit seitens der Bläser gegeben waren. Er hatte im Quintett op. 16 Klavier und Bläserquartett als gleichberechtigte Gruppen gegenübergestellt. Er hatte im Trio op. 11 dem Klavier die Führerrolle zugewiesen, die beiden anderen Instrumente an der Ausgestaltung des Stückes lebhaften Anteil nehmen lassen und dadurch anmutige Klangwirkungen erzielt. Er unternahm es in der Sonate op. 17 noch einmal, Klavier und Horn konzertierend zu verwenden. Aber den stetig sich steigernden Ansprüchen des Tondichters konnten die Blasinstrumente auf die Dauer nicht nachkommen. Einer solchen Leistungsfähigkeit des Klaviers, wie sie bereits in den Solosonaten op. 13 und 14 von Beethoven vorausgesetzt wird, war kein Blasinstrument gewachsen. Beethoven hätte bei einer weiteren Pflege des Bläserensembles mit Klavier entweder dem eigenen Instrument völlige Vorherrschaft einräumen und damit die Bläser zu Begleitinstrumenten erniedrigen oder das Ausdrucksvermögen des Klaviers auf eine niedrigere Stufe herabsetzen müssen. Beide Möglichkeiten konnten für ihn nicht in Betracht kommen, und so blieb ihm nur noch eines übrig: die ganze Gattung als für ihn erledigt anzusehen. Die Hornsonate war das letzte größere Werk, das er für ein Blasinstrument und Klavier schrieb.

Hatte sich die Verbindung der Bläser mit dem Klavier auf die Dauer als unfruchtbar erwiesen, so blieb doch noch die Möglichkeit, dem Bläserensemble durch Zusammenstellung mit Streichinstrumenten ein anregendes, die Ausdrucksgrenzen erweiterndes Element zuzuführen. Einen Versuch in dieser Richtung hatte Beethoven bereits in dem Sextett op. 81 unternommen. Da er aber hier den Hörnern die Führerschaft überwies und die vier Streichinstrumente nur als Füllstimmen benutzte, konnten die Vorteile der gemischten Besetzung nicht zur Geltung kommen. Die Gleichberechtigung der Bläser- und Streichergruppe war von vornherein erforderlich, um ein ebenmäßiges Ensemble zu ermöglichen. Es galt, der Violine ein Blasinstrument gegenüberzustellen, das ihr an klanglicher Bedeutung und technischer Beweglichkeit nahekam. Die Klarinette schien am ehesten geeignet,

den Wettbewerb erfolgreich aufzunehmen. Der Bratsche und dem Violoncell gegenüber kamen als entsprechende Bläserregister Horn und Fagott in Betracht, und der Kontrabaß mußte dem Ganzen eine wirkungsvolle harmonische Stütze geben. Eine solche Besetzung bot die günstigsten Vorbedingungen für eine gleichmäßige Entfaltung aller Instrumente. Sie gab außerdem Gelegenheit zu chorischer Gegenüberstellung von Streichern und Bläsern und ermöglichte zugleich ihre Vereinigung zu einem fast orchestralen Klangbild.

Diese Zusammenstellung wählte Beethoven für sein reifstes und zugleich abschließendes Werk der Gattung: für das Septett op. 20. Wie sehr er damit den Geschmack der Zeitgenossen traf, läßt die begeisterte Aufnahme erkennen, die gerade dieses Stück fand. Wo von Beethovens vollkommensten Werken die Rede war, wurde das Septett erwähnt, selbst in späteren Jahren, als Beethoven schon dem Werk fremd gegenüber stand und sich zu sehr in eine andere Welt eingelebt hatte, um die Vorzüge dieser Jugendkomposition noch recht würdigen zu können. Unter allen Werken, die Beethoven vor 1800 geschaffen hat, ist kaum eins, das den heiteren Lebensmut, die unbekümmerte Daseinsfreude seiner Jugendjahre so frisch und klar spiegelt wie das Septett. Was dem Bläserensemble im allgemeinen schadet, gereicht ihm hier zum Vorteil: die Beschränkung des Ausdrucks auf einfache, nur geringer Schattierungen fähige Empfindungsgebiete, die Nötigung zur Schlichtheit im Entwurf und Gedankengang. Die Vorzüge der Gattung: die Mannigfaltigkeit der Klangwirkungen, der sinnliche Reiz des Konzertierens verschiedener Instrumente treten so auffallend hervor, daß der Enthusiasmus der Hörer wohl begreiflich ist und immer begreiflich bleiben wird.

So faßt Beethoven in einem der glücklichsten Momente schöpferischer Eingebung alles zusammen, was er bisher auf diesem Gebiet der Ensemblekunst geleistet hat. Suitenartig ist das Ganze angeordnet. Ein langsames Präludium bildet die spannende Einleitung, der ein Allegro con brio folgt, das an Fülle und Reiz der Ideen selbst den 1. Satz des Quintetts op. 16 noch übertrifft. Das plaudert und

kost, das schwärmt und flüstert, das unterhält sich bald von Instrument zu Instrument, bald von Gruppe zu Gruppe, als gäbe es überhaupt keine schwerwiegenden Probleme zu lösen, als ließen sich alle Fragen des Lebens in dieser angenehm spielenden Gesprächsform erledigen.

Auch das Adagio cantabile bleibt innerhalb der im 1. Satz festgestellten Gedankensphäre und überträgt nur die dort herrschende fröhlich tätige Stimmung in schwärmerische Beschaulichkeit. Eine sehnsuchtatmende Melodie von bestrickender Schönheit wird von der Klarinette vorgesungen und dann in bezaubernden instrumentalen Klangmischungen von der Violine weitergeführt. Die Gegenüberstellung der Bläser- und Streichergruppe wird fast durchweg beibehalten. Es ist, als strebten die Streichinstrumente einem durch die Bläser traumartig angedeuteten Ziel entgegen. Zu lichten Höhen emporschwebend, scheint die erste Geige es in der verdämmernden Schlußwendung zu erreichen.

Aus der beglückenden Traumstimmung des Adagios führt der gemächlich sich wiegende Menuett wieder in die lebensfrohe Wirklichkeit zurück. Beethoven hat das Thema dieses Satzes vorher mehrfach verwendet: mit veränderter melodischer Fassung als Adagio des Klarinettentrios op. 11, sowie nach G-dur übersetzt als Menuett in der Sonatine op. 49, I. Aber erst im Septett kommt der behagliche, fast schmunzelnde Humor, der rüstig heitere Charakter dieser Eingebung zum vollendeten Ausdruck. Auch das Trio mit den konzertierenden Horn- und Klarinettensoli gehört zu den reizvollsten Gaben Beethovenscher Kunst und findet nach Jahren im Trio der Achten Symphonie einen bedeutsamen Nachklang.

Drei Teile folgen noch: ein Variationssatz über ein liedartiges B-dur-Thema, ein sprühend geistreiches Scherzo mit prächtig geschwungener Violoncellmelodie im Trio, und dann das in unbändiger Lust dahinstürmende Finalpresto, das aus einer erstaunlich ernsten, fast düsteren Andante-Einleitung mit beinah leidenschaftlicher Freude hervorquillt. Der Inhalt dieses wie auch der vorangehenden Sätze überrascht weniger durch Originalität der Empfindungen und Gedanken, als durch die Kraft und Bestimmtheit, mit der Beethoven

ein bereits von vielen anderen bebautes Gebiet sich zu eigen macht. Es sind Kundgebungen einer jugendlich genialen Schöpfernatur, die ihre Kräfte zunächst an minder anspruchsvollen Aufgaben stählt und erzieht. Denn daß die Bläser-Kammermusik für Beethoven in der Tat nur als Vorbereitung für seine Orchesterschöpfungen galt, daß sie für ihn ein symphonisches Miniaturgenre bedeutete, von dem er sich abwendete, sobald er sich den Anforderungen des größeren Ausdrucksapparats gewachsen fühlte, beweist das Aufhören der Komposition für Blasinstrumente seit dem Beginn der Symphoniedichtungen. Das Konzert vom 2. April 1800 war ein Abschluß und ein Anfang zugleich. Ein Abschluß der Lehrzeit in der Handhabung der orchestralen Mittel, die Beethoven jetzt mit spielender Sicherheit beherrscht und im Septett dank einer üppig sprudelnden Erfindungskraft und eines stets unterhaltenden Vortragstemperaments auf die erreichbar äußerste Höhe führt. Mit dem Schritt auf diese Höhe eroberte er zugleich das neue Gebiet. Unter dem Schutz des Septetts war die Erste Symphonie herangewachsen. Wäre Beethoven ein Künstler gewesen, dessen Ziel nur in der anmutigen Gestaltung wechselnder Empfindungen ruhte, so hätten beide Richtungen, symphonische Musik und Solomusik für Bläser, weiterhin nebeneinander bestehen können. Er aber strebte nach einer Kunst, die mehr als unbestimmte Empfindungssprache war, die bewußte Gedankengänge wiederzugeben und klar erschaute, geistige Erkenntnisse zu übermitteln vermochte. Aufgaben von solcher Bedeutung waren die Bläser allein nicht gewachsen. So mußten sie ihre Selbstständigkeit verlieren und dienende Glieder eines größeren Organismus werden, in dem ihre Vorzüge unbehindert zur Geltung kamen, ihre Mängel aber durch die Mannigfaltigkeit der verfügbaren Kräfte verdeckt werden konnten: des Orchesters.

So angesehen erscheint es weder verwunderlich, daß Beethoven vor seinem 30. Jahr keine Symphonien schrieb, noch daß er nach dieser Zeit keine Kammermusik für Bläser komponierte. Beide Gruppen gehören zueinander, die spätere ist die natürliche Fortsetzung der ersten. Was dieser fehlt und von Beethoven später mit Tadel vermißt wurde, die „Kunst“ in seiner persönlichen Auffassung

des Begriffs — das eben konnten erst die Symphonien zur Reife bringen.

Vorstudien traditioneller Art zu den Symphonien waren die Bläserkompositionen. Der Begriff der Kammermusik jedoch, der für Beethovens übriges Schaffen auf diesem Gebiet maßgebend geworden ist, hat etwas Traditionsloses und ist eigentlich das persönlichste Eigentum des Tondichters. Diese Kammermusik ging nicht von der zur Symphonie führenden Blasmusik aus. Sie knüpfte auch nicht direkt an das naheliegende Muster des Haydnschen und Mozartschen Streichquartetts an. Sondern sie erwuchs ganz selbstständig aus dem Boden, auf dem das Schaffen Beethovens überhaupt ruht: aus der Klaviermusik.

Das Klavier war das Pionierinstrument der Beethovenschen Kunst. Am Klavier wagte Beethoven die ersten der ihm notwendig scheinenden Neuerungen. Hier konnte er unter dem Deckmantel der Improvisation Versuche anstellen, Wirkungen erproben, die dann auf größere Gebiete übertragen wurden. Von der flüssigen Improvisationsform der Klaviersonate bis zum massiven Bau der Symphonie war ein weiter Schritt. Ihn zu vermitteln, ein Bindeglied zu schaffen zwischen der ungebundenen Sprache des Einzelinstruments und der chorischen Rede des Orchesters — das war die Aufgabe der Kammermusik mit Klavier, so wie Beethoven sie erfaßte. Eine bemerkenswerte Wandlung in der Stellung des Klaviers vollzog sich damit. Ursprünglich im Ensemble nur ein harmonisch stützendes und füllendes Generalbaßinstrument, hatte das Klavier sich seine Gleichberechtigung den übrigen Instrumenten gegenüber erst allmählich erringen müssen. Nun, wo es dank seiner gesteigerten Ausdruckskraft und technischen Geläufigkeit die meisten der übrigen Instrumente an Leistungsfähigkeit überragte, lag die Möglichkeit nahe, daß, ebenso wie einst die anderen Instrumente sich des Klaviers nur als Unterlage für ihre konzertierenden Künste bedient hatten, jetzt das Klavier die Mitbewerber in den Hintergrund drängen würde. Diese Gefahr veranlaßte die Komponisten in vielen Fällen, die beteiligten Bläser oder Streicher als geschlossene Gruppe dem Klavier gegen-

überzustellen. Einer solchen doppelchörigen Anlage bediente Beethoven sich in seinen ersten Ensemblewerken: den 1785 geschriebenen drei Quartetten für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell.

Innerhalb der Entwicklungsgeschichte des Künstlers Beethoven stehen die Klavierquartette auf der Grenze zwischen den verheißungsvollen Versuchen einer bedeutenden, aber noch unselbständigen Begabung und den frühesten Proben jugendlicher Meisterschaft. Origineller als die zwei Jahre vorher veröffentlichten Kurfürstensonaten tragen sie namentlich in der Faktur deutlich erkennbare Spuren eines noch unabgeschlossenen Reifeprozesses. Beethoven selbst hat dieses Urteil bestätigt, indem er die Quartette nicht veröffentlichte. Sie waren ihm indessen doch zu wertvoll, um sie völlig der Vergessenheit anheimfallen zu lassen. So benutzte er einzelne Themen für spätere Kompositionen. Dem im Autograph ersten Quartett in C-dur entstammt das Adagio der f-moll-Klaviersonate op. 2 sowie das Seitenthema der C-dur-Sonate op. 2. Das es-moll-Allegrothema des zweiten Quartetts in Es-dur findet sich, nach c-moll übertragen, als Symphonieentwurf. Bedauern könnte man den Verlust des fis-moll-Andante aus dem D-dur-Quartett, das seines träumerisch ernsten Empfindungsgehaltes wegen ebenfalls der Aufbewahrung in einer Umarbeitung wert gewesen wäre. Den beiden ersten Allegrosätzen des C-dur- und D-dur-Quartetts sowie den Rondi dieser Werke gegenüber ist dagegen tieferes Interesse kaum angebracht. Die Gedanken zeichnen sich mehr durch klare und plastische Form als durch Selbstständigkeit aus. Dem Streichtrio werden häufig nur Begleitstimmen zugewiesen, während das brillant behandelte Klavier die Führung übernimmt. Die thematische Arbeit, die Logik der Gedankenentwicklung bleibt in bescheidenen Grenzen. Es finden sich kurze, imitatorisch gehaltene Durchführungsstrecken, doch dienen sie mehr zur Füllung und Verbreiterung der Form als zur Ausdeutung der Ideen.

Höher steht das mittlere der drei Werke, das Es-dur-Quartett. Schon die Form ist auffallend. Während das C-dur- und D-dur-Quartett die herkömmliche dreisätzige Gliederung aufweisen, besteht das Es-dur-Quartett aus zwei Teilen: einem leidenschaftlichen es-

moll-Allegro con spirito, dem eine ausführliche Adagio-Einleitung in Es-dur vorangeht und einem selbständigen Variationensatz. Dient das erste Adagio vorwiegend konzertierenden Zwecken, so überrascht das es-moll-Allegro durch die spontane Leidenschaftlichkeit seiner Tonsprache. Das akkordisch aufwärtsstürmende Hauptthema, die hämmernden Unisonogänge, das auf die Pathétique weisende Seitenthema, die wuchtigen Streicherharmonien zu erregt wirbelnden Klavierfiguren, dann die bald geheimnisvoll verschwebenden, bald mit trotziger Energie geschlagenen Akkorde — das sind nach der Kurfürstensonate in f-moll die ersten Äußerungen jener aufwühlenden Sprache, die zum vollendetsten Ausdruck in der Klaviersonate op. 13 kommt. Im Gegensatz zu diesem, von düsterer Leidenschaft erfüllten Allegro trägt das Thema des folgenden Variationensatzes cantabile, liebenswürdig einfache Züge. Die verschiedenartige Intonation des Themas im Anfang und am Schluß des Satzes gibt ein beachtenswertes Zeugnis für den fein entwickelten Klangsinn und die Veränderungskunst des Vierzehnjährigen. Daß die Variationen, abgesehen von der üblichen Moll-Variation, sich vorwiegend auf klangliche und figurative Umschreibungen des Themas beschränken, ist in Anbetracht der Jugend des Komponisten begreiflich. Immerhin gelingt es ihm, durch geschickte Ausnutzung der verschiedenen Klangregister Bilder von reizvoller Feinheit zu schaffen, so daß dieser Variationensatz ebenso wie das vorangehende Allegro zu den bedeutendsten Instrumentalkompositionen der Bonner Zeit gerechnet werden muß und eine direkte Überleitung zu den Wiener Werken bildet.

Beethoven ist in späteren Jahren nie wieder zur Gattung des Klavierquartetts zurückgekehrt. Er mochte an den Frühwerken erkannt haben, daß eines der drei Streichinstrumente, meist die Bratsche, überflüssig war und nur durch eine entsprechend magere Ausführung des Klavierparts gewonnen werden konnte. Die Bratsche mußte daher entbehrlich erscheinen, sobald an die Stelle der doppelchörigen Auffassungsart eine neue Betrachtung des Klavierensembles als Vereinigung mehrerer gleichberechtigter, voneinander unabhängiger Individualitäten trat. Zwar hatte innerhalb einer solchen Ver-

einigung das Klavier zunächst dank seiner Selbständigkeit scheinbar das Übergewicht. Aber die Vorzüge des Klaviers ließen sich ausgleichen, wenn man ihm als Partner Instrumente gab, die sich ihm gegenüber durch besondere Eigenheiten als gleichwertig behaupten konnten. So war eine enge Auswahl geboten, und so blieben nach dem Ausscheiden der Bläser und der Bratsche nur noch zwei Instrumente übrig, die dem Klavier gegenüber ihre persönliche Bedeutung durchzusetzen vermochten: Violine und Violoncell. Sie sind die beiden einzigen Instrumente, die außerhalb des Orchesters neben dem Klavier als Soloinstrumente Beethovens Interesse dauernd fesseln. Für sie hat er den größten Teil seiner Kammermusik mit Klavier geschrieben, die sich seit den Bonner Quartetten auf Trios für Klavier, Violine, Violoncell und auf Duos für Klavier mit einem dieser beiden Streichinstrumente beschränkt.

Vermutlich schon in Bonn entstand Beethovens erstes Trio für Klavier, Violine und Violoncell in Es-dur. Der dreisätzigen Komposition fehlt der langsame Teil. Allegro, Scherzo, Rondo — schon die Satzüberschriften lassen auf einen vorwiegend heiteren Inhalt schließen. Die munter sprudelnden Themen des 1. Satzes weisen ebensowenig eigene Physiognomie auf wie die Grundgedanken des Rondos. Nur die geschickte Verarbeitung, das neckische Spiel mit Dur- und Moll-Transpositionen, die fein entwickelte Überleitung zur Wiederholung im 1. Satz, die wirkungsvolle Ausnutzung der Klangkontraste und die pikante Rhythmik im Scherzo, der reizvolle Wechsel von Staccato- und Legatophrasen im Rondo geben dem Ganzen äußerlich anregende Züge.

Einer Überlieferung zufolge hatte Beethoven dieses Trio ursprünglich zur Aufnahme in op. 1 bestimmt, änderte aber später seine Absicht und schloß das Werk von der Veröffentlichung aus. Mag dieses ablehnende Urteil in Anbetracht der hübschen Arbeit und des anmutigen Inhalts des Trios etwas schroff erscheinen — im Hinblick auf die Bedeutung der drei als op. 1 veröffentlichten Werke war die Zurückstellung gerechtfertigt. Denn hier erst zeigte Beethoven, was ihm in Wirklichkeit zu sagen gegeben war. Mit diesen drei Stücken erhob er sich mit einem Mal über die Grenzen

der Durchschnittsbegabung und setzte die Zeitgenossen nicht nur durch auffallende Talentäußerungen, sondern auch durch die Ruhe und Reife in der Behandlung seiner Gaben in Erstaunen.

Wie bei den bald nach den Trios erschienenen Klaviersonaten op. 2 läßt sich die Entstehung der Werke 1 nicht genau angeben. Sicher ist, daß sie schon längere Zeit vor ihrer 1795 erfolgten Veröffentlichung in Wien bekannt waren. Annehmen kann man weiterhin, daß Beethoven die Werke im Entwurf, vielleicht auch in einer von der jetzigen Form abweichenden Fassung von Bonn nach Wien mitbrachte. Zweifellos aber haben die Eindrücke des Wiener Aufenthalts nicht nur auf die Faktur, sondern auch auf den Ideengehalt und die Art seiner Entwicklung in diesen Werken Einfluß geübt. Der Eröffnungssatz des Es-dur-Trios hält sich hinsichtlich des verwendeten Themenmaterials noch innerhalb der in den Bonner Werken üblichen Ausdrucksweise. Das knappe, fanfarenartig ansteigende Akkordmotiv, das den Satz eröffnet, findet sich ähnlich schon in älteren Werken. Neu aber ist die Art, wie Beethoven diesen kurzen, energieerfüllten Gedanken zum achttaktigen Thema ausspinnt, wie er ihn mittels Unterbrechung durch leise pochende Viertelakkorde belebt und dann in eine kadenzierende Legatophrase von anmutig beschwichtigendem Ausdruck münden läßt, so daß das ganze Thema seiner motivischen Zusammensetzung nach wie inhaltlich einen fortschreitenden Empfindungsprozeß spiegelt. Dem lebhaften Hauptthema entspricht ein in getragenen Harmonien leise, fast zögernd schreitendes Seitenthema, dessen cantabiler Nachsatz von den beiden Streichinstrumenten zunächst weiter ausgeführt wird und dann mit einem lebhaft konzertierenden Abschluß endet. Der konzertierende Trieb ist im Grunde überhaupt noch das wichtigste Element der Entwicklung. Die Motive, die in der Durchführung und später in der breit angelegten Coda in imitatorischem Spiel lebhaft verwendet werden, erhalten eine mehr klanglich eindringliche als innerlich vertiefende Ausdeutung. Der ganze Satz verrät mehr Streben nach Entfaltung fesselnder Klangbilder als geistigen Mitteilungsdrang.

Gleiches gilt vom Eröffnungssatz des 2. Trios in G-dur. Er erhält besonderes Interesse durch das einleitende Adagio. Hier wird das Hauptthema des folgenden Allegros in frei phantasierender Form verwendet und so eine inhaltlich sinnvolle Vorbereitung auf das Allegro gegeben. Dieses selbst gehört, wie schon die Tonart G-dur andeutet, zu den Stücken, deren Empfindungskreis sich vorwiegend auf heitere Stimmungen beschränkt. Das graziöse, fast sinnend fragende Hauptthema, das behaglich tänzelnde Seitenthema geben keine Gelegenheit zu schwerwiegenden Erörterungen. Bemerkenswert ist die überlegene Art, wie Beethoven die einzelnen Themen und Motive an die drei Instrumente verteilt, wie er die männlich ruhige, gelegentlich schwärmerisch tönende Violoncellstimme wesentlich anders behandelt als die lebhaft sprudelnde, mit dem Klavier an Geläufigkeit wetteifernde Violine oder das beiden Streichinstrumenten an Wärme des Klanges nicht gewachsene, an Tonumfang und Wandlungsfähigkeit aber überlegene Klavier. Besonders reich bedacht an überraschenden Wendungen ist die Coda, die nach den scheinbar abschließenden Fortissimoakkorden G-dur plötzlich mit einem neugierig erstaunten Pianissimoruf der Violine anhebt — gleichsam eine neckische Irreführung des Hörers, der das Stück schon beendet glaubte.

Den beiden geistvoll gestalteten Eröffnungssätzen entsprechen zwei ähnliche Schlußrondi. Das nach einem mutwilligen Dezimenjauchzer kurz abbrechende, erst bei der dritten Wiederholung sich fortsetzende Hauptthema des Es-dur-Prestos gibt ebenso wie das mit ausgelassener Heiterkeit kichernde, marschartig ausgesponnene Eingangsthema des G-dur-Prestos dem ganzen Satz das entscheidende Gepräge. Übermütiger Frohsinn beherrscht beide Finali. Nur im Es-dur-Rondo kommen vorübergehend ruhig sinnende Gedanken zur Geltung und führen einmal das Seitenthema aus dem munteren Es-dur in das zärtliche E-dur. Eine einfache chromatische Schiebung leitet mit energischem Entschluß wieder in die Haupttonart und damit in die Grundstimmung des Satzes zurück.

Zeichnen sich die Anfangs- und Schlußsätze der beiden ersten Trios durch Sorgsamkeit und Feinheit der Arbeit, durch eine innerhalb dieser Kompositionsgattung bisher unbekannte Kunst der Motiv-

entwicklung und -verwebung aus, so bringen die Mittelsätze darüber hinaus Fortschritte, die den kühnen und reichen Geist des Tondichters erst in voller Bedeutung erkennen lassen. Die zum ersten Mal gewagte Einfügung der Scherzi gab der Triogattung den Anschein eines symphonisch gedachten Organismus. Inhaltlich überragen die Scherzi nicht nur alle Stücke dieser Art, die Beethoven bis dahin geschrieben, sondern auch die Scherzi der erst später erschienenen Klaviersonaten op. 2. Namentlich das in geheimnisvoll spannendem Flüsterton gehaltene Scherzo des 1. Trios überrascht durch die straffe motivische Durchführung des eintaktigen, die Haupttonart erst suchenden Anfangsgedankens, während das As-dur-Trio mit seinen zart ruhenden Streicherharmonien und den träumerisch darüber schaukelnden Klavierakkorden ein in kleinstem Rahmen dargestelltes Idyll hervorzuzaubern scheint. Ebenfalls in feingetönten Farben gehalten ist das G-dur-Scherzo mit dem reizvollen h-moll-Satz im Trio und dem neckischen Motivspiel der drei Instrumente im Hauptsatz. Die Möglichkeit, die knapp formulierten Gedanken abwechselnd auf drei verschiedene Klangregister zu übertragen und so den Verlauf der Sätze durch Rede und Gegenrede anregender zu gestalten, mochte die Ursache sein, daß diese Scherzi Beethoven um so viel besser gerieten als die entsprechenden Sätze der Sonaten op. 2. Das bedeutendste freilich gab er in den Sonaten wie in den Trios in den langsamen Teilen. Schon das As-dur-Adagio des 1. Trios mit seiner breit quellenden, sehnsuchtatmenden Melodie schlägt Töne von einer Innigkeit und einem Ernst der Empfindung an, wie sie einem Klavierensemble bis dahin wohl kaum anvertraut worden waren. Trotzdem das Klavier hier eigentlich der Führer ist, treten auch die beiden Streichinstrumente ihrer Bedeutung entsprechend hervor und ergänzen die Klavierstimme zu einem bezaubernd klingenden Dreigesang.

Höher noch steht der langsame Satz des G-dur-Trios „Largo con espressione“ in E-dur. Es ist ein Stück von jener herben Süße, wie sie sich in dieser Art nur in Beethovens Jugendwerken finden und im Larghetto der Zweiten Symphonie ihren krönenden Abschluß erhalten haben. Bestrickender Wohllaut erfüllt das vorwiegend in

Beethovens zartesten Tonarten, E-dur, H-dur, Fis-dur gehaltene Stück. Die Instrumente scheinen sich an Schönheit und warmer Innigkeit des Tones überbieten zu wollen. Die Themen, von der ersten, verlangend emporstrebenden und leise wieder zurücksinkenden E-dur-Melodie mit ihrem in anmutigen Wendungen sich fortsetzenden Nachsatzgedanken bis zu dem weltvergessenen, auf dem Quartsextakkord ruhenden H-dur-Gesang und den seelenvollen Abschlußphrasen der Coda atmen jene glückerfüllte Ruhe, für die Kämpfe und Leiden nicht vorhanden sind oder doch nur matte Schatten gegenüber solcher, in unstörbarem Frieden genossener Daseinsfreude bedeuten.

„Die drei Trios von Beethoven sollten zum erstenmal der Kunstwelt auf einer Soiree beim Fürsten Lichnowsky vorgetragen werden", berichtet Ries. „Die meisten Künstler und Liebhaber waren eingeladen, besonders Haydn, auf dessen Urteil alles gespannt war. Die Trios wurden gespielt und machten gleich außerordentliches Aufsehen. Auch Haydn sagte viel Schönes darüber, riet aber Beethoven, das dritte in c-moll nicht herauszugeben. Dieses fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das beste hielt, sowie es denn auch noch heute immer am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Äußerung Haydns auf Beethoven einen bösen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück: Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muß gestehen, daß, als Beethoven mir dieses erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort bestätigte aber Beethovens Äußerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde".

Daß Haydn neidisch und eifersüchtig auf Beethoven gewesen sei, ist bei dem geraden und reinen Charakter Haydns kaum anzunehmen. Wohl aber ist es zu begreifen, daß ein Stück wie das c-moll-Trio Haydn erschrecken und ihm eine Veröffentlichung wenig rätlich erscheinen lassen mußte. Das „Ungebändigte" der Beethoven-

schen Persönlichkeit, das in späteren Jahren noch Goethe empfand und mit leisem Mißbehagen hervorhob, trat hier zum erstenmal in einem großangelegten, technisch zu voller Reife entwickelten Werk zutage und mochte Haydn mit Staunen und Besorgnis erfüllen. Der Sechzigjährige übersah, daß mit Beethoven eine neue Generation herangewachsen war, auf die gerade diese stürmische Aussprache unverhüllter Empfindungen, dieses unbekümmerte Sichhinwegsetzen über bisher innegehaltene Grenzen hinreißend wirken mußte. Haydn mochte in einer solchen subjektiven Bekenntnissprache etwas für seinen Geschmack und seine Denkart Unschickliches sehen und in diesem Zur-Schau-Tragen intimster Geheimnisse das Zeichen geistiger Unreife erkennen. Für Beethoven dagegen bedeutete das c-moll-Trio den entscheidenden Vorstoß zur Eroberung neuer Gebiete, die sein eigenstes Besitztum werden sollten. Zeigte es im Gegensatz zu der abgerundeten Glätte des Es-dur und G-dur-Trios eine in der Gärung befindliche Natur, so war doch eben dieser Beginn des Gärungsprozesses für Beethovens Weiterentwicklung wichtiger als die klare, aber minder eigentümliche Ruhe und Festigkeit der beiden anderen Werke.

Während in diesen die Mittelsätze inhaltlich am meisten fesseln, nehmen im c-moll-Trio die beiden Ecksätze das Interesse vorwiegend in Anspruch. Der sinnend fragende Anfang mit der scheuen, um einen halben Ton erhöhten Wiederholung des sich kurz aufschwingenden dritten Taktes ist eine von den vielen Vorahnungen des Scherzothemas der Fünften Symphonie: düster, verschleiert, ungewiß und spannend im Ausdruck, mit dem Ausblick auf innerlich wühlende, zunächst noch mühsam verhaltene Leidenschaft. Sie bricht hervor in dem nun folgenden Ergänzungsteil des Themas — eine heftig atmende, ziellos suchende Erregung, ohne Wildheit, aber doch von nagender Friedlosigkeit erfüllt. Der Anfangsgedanke stellt sich ihr entgegen, nicht beruhigend, sondern die Ungewißheit und Spannung noch steigernd. Erst das anmutig begütigende Seitenthema in Es-dur bringt einen inneren Ausgleich. Der Anfangsgedanke wendet sich mit stolzem Schwung nach Es-dur. Nach Überwindung kleinerer Trübungen erscheint auch das leidenschaftlichere zweite

c-moll-Thema in Es-dur und führt zu einem kraftvoll bestätigenden Abschluß. Doch eine plötzliche es-moll-Wendung stört die kaum gewonnene Ruhe und bringt die zweifelnden, friedlosen Elemente wieder zur Herrschaft. Die Durchführung dieser Gedanken, das poetisch sinnvolle Frage- und Antwortspiel zwischen den Instrumenten, die charakteristische Harmonieführung stellt diesen Teil des Satzes weit über die entsprechenden Abschnitte der vorangehenden Trios und zeigt, in welch überraschendem Maß Beethovens Kunst als Musiker sich steigert, sobald ein scharf ausgeprägter dichterischer Gedanke ihn leitet. Auch die Wiederholung weist bedeutungsvolle Abweichungen vom Hauptsatz auf. So das Fortfallen der gleichsam schwermütig seufzenden Violinphrase, die träumerische Wiederholung des Anfangsgedankens im tiefen C-dur des Violoncells, die Auslassung der ersten Takte des Nachsatzes. Die beruhigende Wirkung des Seitenthemas bleibt aus. Nach c-moll gewendet, bestätigt es die trüb sinnenden Hauptgedanken, die in der leidenschaftlich aufbrausenden Coda nochmals zur Geltung kommen.

Diesem teils von schwermütigen, teils von heftigen Affekten beherrschten Vordersatz läßt Beethoven ein beschauliches, in fast einförmiger Ruhe fließendes Andante cantabile folgen. Das edel empfundene Liedthema wird fünfmal von den Instrumenten in konzertierender Art variiert und mündet dann in eine von leiser Wehmut überschattete Coda. Im Menuett herrscht die trüb erregte Stimmung vor, wird aber im ersten Zwischensatz und namentlich im C-dur-Trio von munter humorvollen Gedanken unterbrochen. Zum eigentlichen Austrag gelangen die im 1. Satz aufgewühlten Gedanken erst im Finale-Prestissimo. Mit erregten Molläufen anstürmend, läßt es die Erregung zunächst in zuckenden Akkorden ausklingen. Dann erscheint ein Thema, wie es für das unaufhörliche Wogen, das schwankende Auf- und Niedersteigen der Leidenschaft kaum charakteristischer erfunden werden konnte. Auch die bald folgende Umdeutung nach Dur nimmt diesem Gedanken nichts von dem unruhvollen Streben, dem Drang nach einem unbestimmten Ziel, das dem Suchenden in nebelhafter Ferne vorzudämmern scheint. Man könnte an das Bild des von den Furien verfolgten Orest denken. Nur das ver-

heißungsvoll ansteigende Seitenthema bildet einen Ruhepunkt inmitten des unablässig gärenden Tongewoges. Eine dauernde Einwirkung bleibt ihm jedoch versagt. Ohne festen Abschluß klingt der Vordersatz fragend aus, um sich dann, leidenschaftlicher noch als zuvor, mit heftigem Ruck nach f-moll zu wenden. Das Seitenthema soll jetzt Rettung bringen. Doch wie es sich auch in bewegten Modulationen wendet, die unruhvolle Grundstimmung bricht doch wieder durch und wirft sich am Schluß, gleichsam in äußerster Not, mit plötzlichem kühnen Entschluß von c-moll nach h-moll, espressivo ihr Leid klagend. Und hier endlich findet sie den ersehnten Frieden. Beruhigende C-dur-Harmonien nehmen den unablässig umhergetriebenen Gedanken wie in einem befreienden Grab auf. Leise ertönen kurz verhauchende Schmerzensakzente. Dann breiten sich die Friedensharmonien über den Verfolgten. In bebenden Pianissimoakkorden schließen die beiden Streichinstrumente, während zart aufwärts eilende Klavierfiguren das Emporschweben der befreiten Seele anzudeuten scheinen.

1795 erschienen die Trios op. 1. Erst 13 Jahre später, 1808, entstanden die nächstfolgenden Werke dieser Gattung: die beiden Trios op. 70. Fühlte Beethoven sich in der Zwischenzeit zur Kammermusik-Komposition getrieben, so vermied er die Heranziehung des Klaviers, das ihm während dieser Periode nur Organ der freien Phantasie war. Das minder bedeutende, 1798 komponierte Klarinettentrio op. 11 läßt erkennen, daß Beethoven, wenn er aus äußeren Gründen ausnahmsweis das Klavier für Ensemblewerke benutzte, seiner Phantasie von vornherein Zügel anlegte und daher die Höhe der Trios op. 1 nicht annähernd erreichte. Dagegen bevorzugte er von jetzt ab Streicherensembles, bei deren Behandlung er von anderen ästhetischen Voraussetzungen ausgehen durfte, als die Klaviermusik sie ihm bot. Ein Es-dur-Trio für Streicher, das 1797 erschien, hatte er schon in Bonn komponiert. Das Quintett op. 4, eine Neubearbeitung des Bläser-Oktetts op. 103 gab er ein Jahr nach Veröffentlichung der Trios op. 1 heraus. Die Serenaden op. 8 und op. 25 bildeten die nächste Staffel auf dem Weg zur dauernden Pflege des Streicherensembles, die 1798 erschienenen drei Streichtrios op. 9 setzten die

begonnene Linie bedeutsam fort, und mit den 1800 erschienenen drei ersten Quartetten von op.18 war die Vorherrschaft der Streichinstrumente endgültig entschieden.

Verschwindet das Klavier als Kammermusikinstrument während der nächsten 13 Jahre aus Beethovens Schaffenskreis, bleibt es ausschließlich auf die Verwendung als Organ der Improvisation beschränkt, um in dieser Beschränkung seine zukunftsreichste Aufgabe zu finden, so behält es doch vorläufig noch für den Virtuosen Beethoven die Bedeutung als konzertierendes Instrument: in den Duosonaten für Klavier und Violine oder Violoncell. Es besteht ein sehr bemerkenswerter Unterschied zwischen ihnen und der reinen Kammermusik. Diese strebt nach Unterdrückung der Virtuosität als Selbstzweck, die Duosonate legt besonderen Wert auf deren Beibehaltung. Ihre Entwicklung wird gerade durch die Aufnahme neuer konzertanter Züge bedingt, und der Ausbau, den Beethoven ihr gibt, zielt unverkennbar auf die Form des Doppelkonzerts ohne Begleitung des Orchesters.

Schon die Entstehungsgeschichten, soweit sie bekannt sind, bestätigen, daß Beethoven diese Werke für Konzerte befreundeter Künstler schrieb. Die Hornsonate op. 17, die ihrem Charakter nach hier mitzuzählen ist, entstand auf Wunsch des in Wien auftretenden Virtuosen Punto. Die beiden Violoncellsonaten op. 5 komponierte Beethoven 1796 bei seiner Anwesenheit in Berlin, um sie dem Violoncell spielenden König Friedrich Wilhelm II. zu widmen und sie mit dem dortigen Violoncellisten Duport vorzutragen. Die A-dur-Sonate op. 47 schrieb er für ein Konzert des Violinisten Bridgetower, die G-dur-Sonate op. 96 für den 1812 in Wien weilenden Geiger Pierre Rode und den Erzherzog Rudolph. Es ist anzunehmen, daß die Komposition der übrigen Duosonaten auf ähnliche Anlässe zurückgeht. Entstanden doch die Werke für Klavier und Violine mit Ausnahme von op. 96 in den Jahren 1798—1803, wo für den Klaviervirtuosen Beethoven Gelegenheiten, mit einem Geiger zu konzertieren, reichlich vorhanden sein mochten. Auch die Violoncellsonaten op. 102 verdanken ihre Entstehung einem äußeren Zufall. Linke,

der Violoncellist des Rasumowskyschen Hausquartetts, weilte im Sommer 1815 bei der Gräfin Erdödy in Jedlersee. Ihm und der Gräfin zur Unterhaltung schrieb Beethoven, der seinen Landaufenthalt in Baden genommen hatte und oft von dort nach Jedlersee herüberkam, die Sonaten. Der Plan einer Violoncellsonate „Pastorale", zu der einige Skizzen vorhanden sind, stammt ebenfalls aus diesem Jahr.

Es waren demnach beim Entwurf der Duosonaten weit mehr äußere Motive wirksam als bei anderen Werken. Aus eigenem Antrieb hätte Beethoven sich schwerlich dieser Gattung so häufig zugewendet, wie er in Wirklichkeit tat. Denn der Zwang, Erfindungs- und Gestaltungskraft so zu lenken, daß sie nicht nur dem Ausdrucksvermögen zweier Instrumente gerecht wurden, sondern gleichzeitig beiden Spielern Gelegenheit zu virtuoser Betätigung gaben, bedingte von vornherein einen Kompromiß zwischen dem rein poetischen und dem konzertanten Element und mußte den Tondichter zum Verzicht auf besonders hochstrebende Pläne zwingen. Namentlich die zehn Violinsonaten repräsentieren den Typ des vorwiegend äußeren Wirkungen zustrebenden Konzertstücks. In den drei ersten Werken, den Salieri gewidmeten Sonaten in D-dur, A-dur und Es-dur, sind die Anforderungen an die Spieler noch verhältnismäßig bescheiden, wenn auch erheblich höher als in Mozarts Duosonaten. Es sind Stücke voll frisch erfundener, angenehm klingender und leicht eingänglicher Musik. Einzelne Sätze, wie das Variations-Andante der D-dur-Sonate, das feierlich schwungvolle C-dur-Adagio der Es-dur-Sonate erheben sich zu einer Ausdruckshöhe, wie sie auch auf diesem Gebiet nur Beethoven erreichbar sein konnte. Auch im melancholischen a-moll-Andante der 2. Sonate werden die Klangkontraste der duettierenden Instrumente feinsinnig ausgenutzt. Man braucht die einzelnen musikalischen Schönheiten der Sonaten op. 12 nicht zu unterschätzen und wird doch bei einem vergleichenden Blick auf das ihnen unmittelbar folgende Werk, die Sonate pathétique op. 13 erkennen, mit welch gefälliger Anschmiegsamkeit an den Zeitgeschmack und das Fassungsvermögen der Liebhaber sie ausgeführt sind. Daß sie trotzdem in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung eine auffallend scharf tadelnde

Besprechung erfuhren, kann bei dem damaligen feindseligen Verhältnis der Kritik zu Beethovens Werken kaum wundernehmen.

Bedeutungsvoller erscheinen die nächsten Werke gleicher Gattung, die kurz hintereinander entstandenen Sonaten in a-moll op. 23 und F-dur op. 24. Namentlich die a-moll-Sonate, die mit einem leidenschaftlich erregten 6/8 Presto beginnt und über ein breit ausgesponnenes Andante scherzoso piu allegretto in A-dur wieder zu einem phantastisch unruhvollen Allegro molto in a-moll führt, hebt sich von den vorangehenden Werken durch die Besonderheit ihrer Tonsprache ab. Die folgende F-dur-Sonate op. 24 hat sich dank der schmeichlerischen Anmut ihrer Themen als „Frühlings-Sonate" eine bevorzugte Stellung unter den Werken dieser Art errungen. Es ist interessant zu beobachten, wie auch in diesen Stücken die Wahl der Tonart den Charakter der ganzen Komposition bestimmt, wie das friedvoll heitere F-dur sogleich den liebenswürdig frohsinnigen Ton für die zweite Sonate feststellt, während das von Beethoven verhältnismäßig selten benutzte a-moll, das als Grundtonart eines ganzen Werkes nur noch im Quartett op. 132 zur Verwendung kommt, der Tondichtung das Gepräge einer von Melancholie umfangenen leidenschaftlichen Erregung gibt.

Dem Zwillingspaar op. 23 und 24 schließt sich in unmittelbarer Reihenfolge die Trias der dem Kaiser von Rußland gewidmeten Sonaten op. 30 an: A-dur, c-moll, G-dur. Auch hier gibt die Tonart sofort Aufschluß über den Charakter der Werke. A-dur und G-dur, die Klangregionen einer teils lebhaft schwärmerischen, teils beschaulichen Heiterkeit werden von Beethoven für die Violinsonaten mehrfach verwendet, ohne daß die zugrundeliegenden Stimmungselemente der Tonart zu erschöpfender Aussprache kämen. Doch macht sich innerhalb der den Violinduos gezogenen Grenzen eine Steigerung gegenüber den früheren Werken bemerkbar. Die Forderungen an die technische und klangliche Ausdrucksfähigkeit sind erheblich höher, der Typus des obligaten Doppelkonzerts tritt immer deutlicher hervor. Auch in den langsamen Sätzen kommt das Streben nach sinnfälliger, äußerlich ansprechender Wirkung zur Geltung. Stücke, wie das D-dur-Adagio der A-dur-Sonate, oder in der G-dur-Sonate

das Es-dur „Tempo di minuetto ma molto moderato e grazioso" mit der teils auf Haydn zurückweisenden, teils auf die As-dur-Sonate op. 110 vorausdeutenden Triomelodie gehören zu den einschmeichelndsten Sätzen, die Beethoven geschrieben. Das bedeutendste Werk von den Sonaten op. 30 ist die mittlere in c-moll, ein pathetisch schwungvolles, durch ungemeine Wucht des Ausdrucks fesselndes Stück — wie in dieser Tonart bei Beethoven nicht anders zu erwarten. Mit seinem düsteren Unisono-Anfang, dem leidenschaftlich grollenden Haupt- und dem energisch schreitenden, marschartigen Seitenthema stellt es sich den übrigen c-moll-Dichtungen Beethovens stimmungsverwandt an die Seite. Doch werden die Gedanken nicht wie in den anderen Werken durch logischen Ausbau entwickelt, sondern nur kontrastierend in verschiedenen Klangfarben aneinandergereiht und mehr durch die Kraft eines starken Temperaments als durch innere Notwendigkeit zusammengehalten. Das innig empfundene As-dur-Adagio dient dem aufgeregt wühlenden 1. Satz als gesangvolles, tröstendes Gegenstück, während das Finale nach dem überraschend heiteren Scherzo-Intermezzo wieder die wilde Erregung des 1. Satzes heraufbeschwört und mit gewaltiger Endsteigerung zu dämonisch schwungvollem Abschluß bringt.

An dichterischem Wert der c-moll-Sonate nachstehend, hat die folgende Neunte Sonate für Klavier und Violine in A-dur dank ihres virtuosen Glanzes der Vorgängerin den Rang in der allgemeinen Anerkennung abgelaufen und gilt gemeinhin als Krone der Beethovenschen Duosonaten. Diese Schätzung mag insofern berechtigt sein, als die A-dur-Sonate den reinsten Typus des Konzertduos vorstellt und ihrer für beide Instrumente gleich dankbaren Spieleffekte wegen zu einem Lieblingsstück duettierender Virtuosen geworden ist. Sie trägt auch den Namen eines der berühmtesten Violinisten der damaligen Zeit, Rudolph Kreutzers. Ihm wurde sie gewidmet, nachdem Beethoven sich mit dem Mulatten Bridgetower, für den sie geschrieben war und mit dem er sie zuerst spielte, entzweit hatte. Sie ist die dritte A-dur-Sonate, oder — da der 1. Satz mit Ausnahme der Einleitung in Moll gehalten ist — die zweite in a-moll unter Beet-

hovens Violinsonaten und weist in Einzelheiten auf das ältere a-moll-Stück op. 23 zurück. Neu ist in der Kreutzer-Sonate die langsame Einleitung. Nacheinander treten die beiden Spieler mit dem feierlichen Adagiothema auf den Plan. Der Violinist zuerst, der Klaviervirtuos nachfolgend und das Thema harmonisch kühn verändernd. Ein von energischer Leidenschaft durchpulstes Presto folgt. Das gebetartige zweite Thema bringt nur eine vorübergehende Hemmung des unerbittlich vorwärts drängenden Hauptgedankens. Bald reißt dieser in dem weit ausgesponnenen Durchführungsteil die Herrschaft wieder an sich und führt über eine wehmütige Adagiowendung hinweg zum wild aufbrausenden Abschluß.

Behauptet in diesem Satz neben dem konzertanten noch das poetische Element seine Rechte, so sind die beiden folgenden Teile ausschließlich virtuosen Zwecken gewidmet. Das schlicht singende Andantethema des Variationssatzes wird mit den kühnsten Mitteln virtuoser Kunst ausgeschmückt, ohne indessen eine mehr als figurativ umschreibende Deutung zu erfahren. Auch der tarantelleartige Finalsatz, ursprünglich der A-dur-Sonate op. 30 zugedacht und äußerlich wohl eines der brillantesten Vortragsstücke, die Beethoven je geschrieben, ist in erster Linie auf zündende Temperamentswirkungen berechnet.

Mit der A-dur-Sonate op. 47 hatte Beethoven das Ziel erreicht, das ihm für die Duo-Sonaten vorgezeichnet war. Nur ein äußerer Zufall, die Ankunft des Geigers Rode 1812 in Wien veranlaßte ihn, noch ein Werk der für ihn eigentlich bereits erledigten Gattung zu schreiben: die G-dur-Sonate op. 96. Der Stil des Werkes läßt wohl erkennen, daß Beethoven nach einem Ausgleich strebte zwischen der gestellten Aufgabe, ein dankbares Vortragsstück zu schreiben und seinen eigenen veränderten Anschauungen, die ihm eine Lösung in der früheren Art nicht mehr ermöglichten. So wurde der Spätling op. 96 zwar die sorgsamst gearbeitete, mit allen Vorzügen der Beethovenschen Kleinkunst ausgestattete Violinsonate. Es zeigt sich aber zugleich, daß eben diese gereifte Kunst für ein solches Genre zu fein war. Denn in der Praxis wird die G-dur-Sonate ebenso zurück-

gesetzt wie die Achte Symphonie, deren heiterem Gedankenkreis sie nahesteht. Das liebenswürdig tändelnde Hauptthema charakterisiert die Grundstimmung des 1. Satzes, die sich bald zu ruhig fröhlicher Lust steigert, bald zu zartsinniger Schwärmerei wandelt, bald vorübergehend Töne mutwilliger Ausgelassenheit anschlägt. Über das Ganze aber lagert sich der stille, sonnige Glanz, der allen Werken dieser Zeit eigen ist und ihnen den Schimmer reifer Abgeklärtheit gibt.

Das Adagio espressivo mit seiner schlichten, von innerer Wärme erfüllten Melodie und der harmonisch reichen Auskleidung gehört ebenso wie das mit melancholischem Humor in g-moll beginnende und mit heiter trillernder G-dur-Coda schließende Scherzo dieser Gruppe in sich vollendeter Dichtungen an. Das behaglich joviale Finale mit dem munter sich wiegenden Thema bringt unter seinen Variationen eine besondere Überraschung: eine schwärmerische, mit virtuosen Kadenzen beider Instrumente ausgeschmückte Adagio-Umdeutung des Themas. Auf dem Umweg über Es-dur wird das Haupttempo wiedergewonnen, das sich weiterhin zum Allegro und über ein letztes, zögernd sinnendes poco adagio hinweg zum Presto steigert und dem anmutigen Variationsspiel einen lebhaften Abschluß gibt.

So heben sich aus dem zehngliedrigen Zyklus der Violinsonaten die Siebente in c-moll als schwung- und temperamentvollste, die Neunte in A-dur als äußerlich wirkungsreichste, die Zehnte in G-dur als poesievollste, musikalisch feinsinnigst gearbeitete heraus. Einem Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Solosonaten für Klavier ist indessen keines der Werke gewachsen. Ihr größter Vorzug beruht in der Kunst, mit der das virtuose Element dem Sonatencharakter angepaßt ist.

Günstiger gestaltet sich der Eindruck der fünf Violoncellsonaten. Schon ihre weit auseinanderliegenden Entstehungszeiten — die beiden Werke 5 wurden 1796 geschrieben, die A-dur-Sonate op. 69 folgte 1808, und die letzten Werke 102 im Jahr 1815 — verbürgen gegenüber den fast ununterbrochen hintereinander entstandenen Vio-

linsonaten eine größere Mannigfaltigkeit der Ideen und der Gestaltungsarten. Auch eignete das Violoncell sich als Soloinstrument besser für die sachlichen Zwecke der duettierenden Kammermusik als die Violine. Der edle tenorale Timbre des Violoncelltones, der männlich ernste, dabei doch elastische und geschmeidige Charakter des Instruments schlossen von vornherein die koketten Bravourkünste der Violine aus und ermöglichten eine schlichtere, mehr auf cantabilen Ausdrucksgehalt als auf zündende Effekte berechnete Anlage der Werke.

So erklärt es sich, daß die bereits 1796 geschaffenen Violoncellsonaten op. 5 inhaltlich erheblich selbständiger wirken als die später entstandenen Violinsonaten op. 12. Namentlich die Anfangssätze beider Stücke überraschen durch gehaltvollen Ernst der Empfindungen und großzügigen Aufbau. Beide Sonaten beginnen mit einer langsamen Einleitung. Sie trägt in der F-dur-Sonate den Charakter eines feierlich erwartungsvollen, vom Klavier virtuos ausgeschmückten Präludiums und mündet in ein vornehm empfundenes, in ruhigem Stolz schreitendes Allegrothema. Der Satz ist reich bedacht mit klangvoll schönen Gedanken. Besonders eindrucksvoll ist die Überleitung zur Wiederholung des Hauptteils gestaltet. Sie beginnt mit einer zarten Des-dur-Wendung. Chromatisch andrängende Stimmen steigern den Ausdruck zu wachsender Lebhaftigkeit und münden dann mit kraftvollem Aufschwung in das Anfangsthema ein.

Ernster noch ist das einleitende Adagio sostenuto ed espressivo der g-moll-Sonate gehalten. Eine Melodie von ergreifendem, still klagendem Ausdruck antwortet den fragend präludierenden Anfangsakkorden. Das träumerisch abwärtsgleitende punktierte Skalenmotiv des ersten Taktes wandelt sich weiterhin zu trotzig drohendem Ausdruck, bis die klagende g-moll-Melodie, nach As-dur umgedeutet, mit heftigem Ausruf abbricht. Aus einer kurzen, in zögernde Wendungen sich verlierenden Kadenz steigt nun das leidenschaftlich begehrende Allegrothema empor. Wilde Erregung beherrscht dieses Allegro molto più tosto presto, das zwar durch das Seitenthema zeitweis die schmerzlichen Mollakzente in Durklänge wandelt, aber stets seinen streitbaren Charakter behält. Ein neues, melancholisch un-

ruhvolles Nebenthema taucht im Verlauf der dialogartig gestalteten Durchführung auf. Zweimal rauschen Durchführungs- und Wiederholungssatz vorüber, um dann durch eine leidenschaftliche Coda einen mehr äußerlich versöhnlichen als innerlich befreienden Dur-Schluß zu erhalten.

Wenn sowohl die g-moll- wie die F-dur-Sonate trotz ihrer bemerkenswerten Vordersätze in der allgemeinen Schätzung nicht die ihnen gebührende Stellung einnehmen, so mag die Schuld vorwiegend den Finali zuzuschreiben sein. Namentlich das gemächlich tänzelnde Allegro-Rondo der g-moll-Sonate bildet einen ernüchternden Kontrast zu dem temperamentdurchpulsten Eröffnungssatz. Äußerlich ansprechender ist das heitere Allegro vivace der F-dur-Sonate. Mit hübschen Themen und Spieleffekten ausgestattet wiegt es indessen zu leicht, um dem gehaltvollen Ernst des 1. Satzes als gleichwertiges Gegenstück zu entsprechen. Vielleicht erklärt sich der etwas sorglose Entwurf beider Schlußsätze aus dem Umstand, daß Sonaten für Violoncell mit ausgearbeitetem Klavierpart bis dahin nicht geschrieben worden waren. Beethovens Werke stellen die ersten dieser Gattung dar. So begnügte er sich zunächst damit, den sonatenmäßigen Charakter der neugeschaffenen Duos in den Vordersätzen hervorzuheben und beschränkt sich in den abschließenden Rondi auf Befriedigung der Spielfreude beider Vortragender.

Zwölf Jahre vergingen bis zur Vollendung des nächsten Werkes gleicher Art, der A-dur-Sonate op. 69 für Klavier und Violoncell. Die Veranlassung zum Entwurf dieser Komposition ist nicht bekannt, aber daß Beethoven sie ebenso wie die übrigen Duosonaten für einen besonderen Zweck geschrieben hat, darf wohl angenommen werden. Das in ruhiger Würde im Violoncell allein anhebende Thema bestimmt den Charakter des ganzen Werkes, das eine reiche und edle Empfindungsaussprache bringt, ohne Erregung sowohl nach der Seite der Leidenschaft wie der Schwärmerei. Die Instrumente begegnen sich im Austausch des schlichten Anfangsgedankens. Eine kurze beunruhigende a-moll-Episode wird schnell von dem innig singenden Seitenthema verdrängt, dem eine zunächst froh energische,

dann zart empfindungsvolle Schlußwendung folgt. Die Durchführung bringt vorübergehend Molltrübungen, eine elegisch gefärbte Umdeutung des ersten Themas. Dann, bei der Erinnerung an das erwartungsvoll aufsteigende Quintenmotiv des Anfangs scheint der Tondichter in geheimnisvolle Träume zu versinken, aus denen die Wiederholung des Hauptsatzes fast unmerklich in die Wirklichkeit zurückführt. Gleichsam als freudige Bestätigung der zuversichtlichen Stimmung dieses Satzes bringt die Coda die schwungvolle Fortissimo-Intonation des Hauptthemas. In zart verschwimmende Klänge aufgelöst, tönt es in einen freudig emporeilenden Schluß aus.

Das gleichsam zaghaft in synkopierten Rhythmen aufwärtstappende Scherzothema in a-moll gehört zu den reizvollsten dieser Art. Eine weit ausgreifende Steigerungslinie beherrscht den Satz. Sie führt über das hüpfende Nebenthema in e-moll und über die C-dur-Wendung des Hauptgedankens in kraftvoll schwellenden Synkopen zur erregten Intonation des Themas in der Grundtonart. Unter plötzlichem Abschwellen der Klangstärke verläuft es sich in leise nachklingende Baßsoli, die zum warm aufblühenden A-dur-Gesang des Trios überleiten. Es besteht eine auffallende Ähnlichkeit zwischen diesem Trio und dem der A-dur-Symphonie, wo ähnlich wie hier in der Sonate eine liedartige Melodie allein durch dynamische Beleuchtungseffekte wechselnd heller und dunkler schattiert wird. Auch die zweimalige, durch das Scherzo unterbrochene Wiederholung des Trios weist auf die Symphonie voraus. Am Schluß klimmt, wie bereits beim ersten Mal, das Thema allmählich zur Höhe empor, um dann fast lautlos in geheimnisvoller Tiefe zu verhuschen.

Die fast sorglose Verschwendung, mit der der Tondichter in diesem Werk die kostbarsten Eingebungen aneinanderreiht, zeigt sich am auffallendsten im Adagio. Nur einmal wird das mit ergreifender Innigkeit aufquellende E-dur-Thema von jedem der beiden duettierenden Instrumente intoniert, um dann, mittels einer kurzen Kadenz des Violoncells, zum Schlußsatz überzuleiten. Beide Partner streben aus dem Ernst des langsamen Satzes nach der abschließenden Heiterkeit des Finales, auch hier die Würde und freudige Ruhe bewahrend, die das ganze Werk charakterisiert. Es ist ein stiller, fein-

sinniger Jubel, der in dem schwungvoll bewegten, gleichmäßig fließenden Hauptthema, dem zaudernd sinnenden Seitenthema zum Ausdruck kommt. Ein beschauliches Sichergötzen an dem schönen Spiel der Gedanken, die sich nicht in gerade ansteigender Linie, sondern wie vom Mittelpunkt abflutende Wellen ausbreiten, immer weitere, feinere Kreise ziehend, bis sie endlich sanft in den dunklen Baßregionen des Violoncells verklingen.

Beethoven hat außer den Sonaten op. 5 und der A-dur-Sonate op. 69 noch zwei andere Duos für Klavier und Violoncell geschrieben, zwei teilweis fast barock anmutende Dichtungen, unter deren spröder Tonsprache sich eine kühne, über die gewohnten Ausdrucksgrenzen emporstrebende Phantasie verbirgt. Man kann diese Sonaten als Versuche ansehen, den konzertanten Stil der Duosonaten zu überwinden und ihnen den Charakter eines auf Wirkungen intimster Art gestellten Zwiegesprächs zu geben. Gerade diese Bemühungen aber lassen erkennen, daß die Duosonaten sich für solche Veredlungsversuche wenig eigneten. Was die Stücke durch Erweiterung des Ausdrucksbereichs gewannen, büßten sie durch den Fortfall der ihnen unentbehrlichen äußeren Reize ein. Es entstand eine Zwittergattung von Werken, die formal und inhaltlich die bedeutendsten Schöpfungen Beethovens auf dem Gebiet der duettierenden Kammermusik darstellen, dem unmittelbaren Eindruck nach aber hinter den älteren Werken zurückstehen, weil ihnen die erforderliche klangsinnliche Gewandung fehlt.

Der Idee nach sind beide Werke wohl die interessantesten Übertragungen des Phantasie-Sonatentyps auf das Gebiet der mehrstimmigen Kammermusik. Die C-dur-Sonate, von Beethoven selbst im Manuskript als „freie Sonate“ bezeichnet, beginnt mit einem Andante, dessen zärtlich singendes Thema von den duettierenden Stimmen phantasieartig ausgesponnen wird und dann zu einem sonatenmäßigen a-moll-Vivace leidenschaftlich energischen Charakters führt. Doch als fände der Tondichter in der Gestaltung dieser von eherner Willenskraft diktierten Ideen kein inneres Genügen, versinkt er wieder in träumerisches Sinnen. Von neuem steigt der anmutige An-

fangsgedanke empor, um nun, nach einem freudig anschwellenden Triller sich durch Gegenbewegung zu einem Rondothema zu entwickeln, in dessen ruhig heiterer Weiterführung die Phantasie das erstrebte Ziel zu finden scheint. Die psychologische Entwicklungslinie zeigt ebenso wie die Form auffallende Ähnlichkeit mit der gleichzeitig entstandenen, aber erst im folgenden Jahr vollendeten A-dur-Sonate op. 101. Nur fehlt dem C-dur-Duo der unmittelbar eingängliche melodische Liebreiz der Klaviersonate, der gegenüber das Duo etwas trocken und dürftig erscheint.

Die zweite Sonate der Gruppe op. 102, D-dur weist äußerlich wieder die gewohnte Anordnung auf: Allegro, Adagio, auf das ohne Pause der Schlußsatz in Form einer Fuge folgt. Im Gegensatz zu der aus träumerischen Empfindungen allmählich zu heiter gemessener Freude führenden C-dur-Sonate beginnt die D-dur-Sonate mit dem Ausdruck eigenwillig aufbegehrender Energie, die sich in der rollenden Anfangsfigur, den schwungvollen Oktaven- und Dezimensprüngen des Themas ausspricht. Dieses gleichsam übersprudelnde Kraftbewußtsein bricht sich auch im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder Bahn, selbst wenn die lyrischen, zurückhaltenden Elemente, die in der Fortsetzung des Themas durch das Violoncell zum Ausdruck gelangen, vorübergehend die Stimmung umschleiern. Es ist ein außerordentlich gefestigtes Selbstbewußtsein, ein mutiges Pochen auf die eigene unerschütterliche Willenskraft, das sich hier in imposanter Form äußert.

Am leichtesten eingänglich ist das Adagio „con molto sentimento d'affetto". Sein schwermütiger, in tiefen Klangregionen anhebender d-moll-Gesang wird von einer verheißungsvollen D-dur-Melodie abgelöst. In weihevoll zarten Dialogwendungen verteilt sie sich auf die duettierenden Instrumente, um dann wieder in die resignierende Mollstimmung zurückzusinken — bis aus dem geheimnisvoll verdämmernden Abschluß mit lebhaftem Aufschwung die kraftvoll rüstige Fuge emporsteigt. Sie gibt der Tondichtung einen die Grundstimmung des 1. Satzes bestätigenden Abschluß, zeigt gleichsam das dort zum Ausdruck kommende Kraftbewußtsein nach

dem Durchgang durch Trübungen und Schmerzen in gereinigter überlegener Selbstsicherheit.

Einen ähnlichen Gedankengang wie diese letzte Duosonate Beethovens läßt ein anderes, sieben Jahre früher entstandenes Werk erkennen: das erste der beiden 1808 komponierten Trios op. 70 für Klavier, Violine und Violoncell. Tonart wie Anordnung beider Stücke entsprechen einander bis auf verhältnismäßig geringfügige Abweichungen. Nur fehlt dem Trio die um klangliche Härten und melodisch schwer eingängliche Wendungen unbesorgte Sprödigkeit des Ausdrucks, die der Sonate eigen ist. Damit fehlt ihm auch die Möglichkeit zu einer ähnlich weit ausgreifenden Endsteigerung, wie sie das Fugenfinale bietet. Die beiden Außensätze dienen im Trio mehr zur Vorbereitung und Ergänzung des Largo assai ed espressivo, das, eine der wunderbarsten Offenbarungen Beethovenscher Schwermut, den seelischen Kern des Werkes bildet. Dementsprechend sind die Außensätze inhaltlich nicht übermäßig reich ausgestattet. Das im glanzvollen Unisono aller drei Instrumente anhebende freudig pochende Anfangsthema wird nach kurzer, zögernder Überleitung durch einen schwärmerisch singenden Nachsatz ergänzt. Er bestreitet nebst dem Kopfmotiv den Inhalt des ganzen Satzes, während das Seitenthema nur vorübergehend zur Geltung kommt. Dieses fein und einfach aufgebaute Allegro hat im Grunde nur den Charakter eines Präludiums, einer Ouverture zu dem nun folgenden Nachtstück in d-moll. Jetzt erst, bei dem schwermutsvoll fragenden Quartenmotiv der beiden Streichinstrumente und der schluchzenden Antwort des Klaviers scheint der Vorhang sich zu heben. Es ist eine Stimmung voll unaussprechbar tiefer Leidensgedanken, die in kurzen, fast rezitativartig stammelnden Phrasen sich Ausdruck schaffen und, bangen Klagerufen gleich, abwechselnd aus den verschiedenen Instrumenten tönen. Keine tröstende Gegenstimme antwortet — tränenerstickten Seufzern gleich, die in eine düstere Nacht hinausgerufen werden, klingen die Instrumentalstimmen. Das geheimnisvolle Tremolo des Klaviers, die gleichsam erschauernd abwärtsgleitenden chromatischen Skalen, das durchweg mystische Kolorit haben diesem Satz und damit

dem ganzen Werk den Beinamen des Geistertrios verschafft. Ist es ein Zufall, daß die ersten Skizzen zu diesem Largo sich auf demselben Blatt finden, das den d-moll-Entwurf zum Macbeth enthält?

Wie das ergreifende Nachtstück auf die freudige Helle des ersten Allegro folgte, so schließt sich ihm auch wieder ein lichtvolles Gegenbild an. Mit mutig sich aufraffender Einleitung beginnt das Presto-Finale, zweimal in einen erwartungsvoll fragenden Halbschluß ausklingend, um dann ein munteres, immer lebhafter sich entwickelndes Spiel der Stimmen folgen zu lassen. Unter der in höchster Lage flimmernden Klavierstimme schreiten am Schluß die beiden Streichinstrumente wie zwei gute Gesellen, die sich nach fröhlichem Marsch trennen und einander in heiterer Laune abwechselnd die Takte des Themas zurufen.

Den damaligen Briefen zufolge scheint Beethoven das D-dur-Trio ebenso wie das unter der gleichen Opuszahl erschienene in Es-dur ursprünglich als Klaviersonate geplant zu haben. Trifft diese Vermutung zu (ganz klar sind die darauf bezüglichen Äußerungen nicht), so hätten die Trios in der ihnen ursprünglich zugedachten Form die große Lücke zwischen den Konzertsonaten — von denen die letzte, op. 57, 1806 vollendet worden war — und den zweisätzigen Sonaten op. 78 und 79 ausgefüllt. Die fast dreijährige Pause in Beethovens Solo-Klavierkompositionen wäre dadurch erheblich verkürzt worden. Namentlich das Es-dur-Trio scheint auch inhaltlich diese Vermutung zu bestätigen. Mit seinen feinen Stimmungsübergängen und seinem fast idyllisch heiteren Empfindungsgehalt bezeichnet es bereits den Gedankenkreis der folgenden Klavierwerke. Dagegen schränkt es sich in der Form noch nicht in demselben Maß wie diese ein und verwendet sogar den seit der 1802 komponierten Es-dur-Sonate op. 31 in der Klavierkomposition nicht mehr vorkommenden viersätzigen Typ. Es spielt sich hier ein gewissermaßen rückschreitender Entwicklungsprozeß ab. Die Es-dur-Sonate op. 31 war die letzte vor den großen Konzertsonaten, und nun wendet Beethoven sich über ein ihr analog gebildetes Werk wieder zu kleineren Formen zurück.

Die Beziehungen zwischen der Es-dur-Sonate und dem Trio op. 70 beschränken sich nicht auf die Übereinstimmung der Tonarten und Satzzahl. Auch eine frappante formale Ähnlichkeit findet sich: beiden Werken fehlt trotz der vierteiligen Gliederung der langsame Satz. Während die Sonate an seine Stelle ein Scherzo-Rondo stellt und einen Menuett folgen läßt, bringt das Trio zwei Allegretti in C-dur und As-dur als Mittelsätze, die von zwei Es-dur-Allegri umrahmt werden. Es zeigt sich also hier wie dort das Bestreben nach Vermeidung pathetisch schwerblütiger Empfindungen, nach Bevorzugung heiter spielender Gedanken. An Stelle der breitfließenden, getragenen Melodien treten kürzer geprägte Motive, deren gedankenreiche Durchführung dem Ausdruck etwas beschaulich Sinnendes gibt. So wird gleich der lebhafte erste Satz des Trios eingefaßt von zwei Poco sostenuto-Episoden, die eine ruhige, fast nachdenklich betrachtende Stimmung als Basis des ganzen Werks feststellen. Das Violoncell beginnt allein. Violine und Klavier gesellen sich mit imitatorischer Aufnahme des gleichen Gedankens hinzu, um nach langgehaltenem Orgelpunkt auf der Dominante B, den das Klavier mit präludierenden Spielfiguren schmückt, mit erwartungsvollem Halbschluß auf dem Dominantseptimenakkord auszuklingen. Ein schwungvolles Allegro ma non troppo folgt. Erst das nachdenklich zurückhaltende zweite Thema nimmt den Einleitungsgedanken wieder auf und schafft dadurch innerhalb des Satzes einen Kontrast zwischen fröhlich vorwärtsdrängenden und sinnend zaudernden Empfindungen. Diese scheinen am Schluß mit der Wiederkehr des Sostenuto für kurze Zeit die Vorherrschaft zu erlangen. Doch die munteren Allegromotive drängen sich von neuem hervor und geben dem Satz einen ruhig heiteren Ausklang.

Die beiden Allegretti in C-dur und As-dur stehen einander ergänzend gegenüber wie Hauptsatz und Trio eines einzigen großangelegten Scherzos. Gemeinsam ist ihnen die gedämpfte Heiterkeit, die sich im C-dur-Rondo in die zierlich hüpfenden Rhythmen eines fein humoristischen, gavotteartigen Tanzstücks kleidet, während sie im As-dur-Satz die Formen eines innig schlichten Gesanges annimmt. Beide Sätze sind Kabinettstücke Beethovenscher Kleinkunst. Der

erste, der in Dur beginnt und in Moll schließt, fesselt durch die unerschöpfliche Wandlungsfähigkeit des neckisch graziösen Hauptgedankens, der zweite bezaubert durch die edle Wärme der im anspruchslosen Volkston schwärmenden Melodie. Der mutig anstürmende Anfang des Schlußsatzes scheint zunächst die bisherige zarte Gleichmäßigkeit der Stimmung durchbrechen zu wollen. Doch der begütigende Nachsatz lenkt wieder zurück in die friedfertig heitere Sphäre der vorangehenden Teile. Es entwickelt sich ein vorwiegend auf den Ausdruck zartsinniger Freude gestelltes Spiel der Stimmen, das dem von Frohsinn erfüllten Werk einen freudig bestätigenden Abschluß gibt.

Mit den Trios op. 70 hatte Beethoven eine neue Ära der Klavierkomposition eingeleitet. Er beschloß sie mit dem 1811 entstandenen B-dur-Trio op. 97. Auch dieses Werk trägt die Kennzeichen der glücklichsten Schaffensperiode — der Zeit, in der die c-moll-Stürme der frühen Mannesjahre überwunden und die späteren d-moll-Probleme noch nicht aufgetaucht waren. Aber Beethoven hatte in dem Entstehungsjahr dieses Trios auch seine Neigung zum genrehaften Kleinleben, zur Miniatur, wieder überwunden und fühlte sich von neuem zur Gestaltung großgedachter, breit ausgeführter Formen gedrängt. Es ist die Zeit, die dem seit 1808 ruhenden Trieb zum Entwurf symphonischer Werke unmittelbar vorangeht und aus der Ära der Goethelieder hinüberleitet zum Entwurf der 7. Symphonie. In dieser Übergangsperiode wird das B-dur-Trio geschaffen. Seinem Empfindungsgehalt nach weist es zum Teil noch zurück in die vorangehende Periode. Durch die Kraft der formalen Anlage, den breiten, üppigen Melodienfluß drängt es aus der beschaulichen Enge des lyrischen Idylls zur monumentalen Form hinüber. Diese Zwischenstellung bezeichnet die letzte Station, die bei Beethoven dem Klavier als Mittelpunkt eines Kammermusikensembles zu erreichen möglich war.

Schon die Art, wie Beethoven das Hauptthema des 1. Satzes gestaltet und einführt, läßt den Unterschied von den vorangehenden Trios erkennen. Eine breitatmige, majestätisch anmutige Melodie, in den ersten sechs Takten ausschließlich auf sanft wogenden B-dur-

und Es-dur-Harmonien ruhend, in den beiden Abschlußtakten nach F-dur sich aufschwingend, wird vom Klavier allein vorgetragen. Erst in den beiden Modulationstakten treten die Streicher hinzu. Sie geben der aufstrebenden Abschlußwendung einen fast rezitativartigen, in duettierender Wechselrede weitergeführten schwärmerischen Nachsatz, um mittels dieser Cantabile-Wendung zur Wiederaufnahme des Anfangsgedankens zu führen. Diese Anlage der Einleitung bleibt entscheidend für den weiteren Verlauf. Das Klavier ist der Anreger, der wichtigste und erste Interpret der Gedanken. Ihm bleiben sie zunächst überlassen, um dann durch die beiden Streichinstrumente in neue Beleuchtung gerückt zu werden. Erst die Durchführung gibt Gelegenheit zu dialogartiger Ausdeutung der Themen. Bald erklingen sie, in kurze Phrasen zerlegt, abwechselnd aus den Instrumenten. Bald scheinen sie, ihres ursprünglichen Charakters entkleidet und in geheimnisvoll auf- und niederschwebende Staccato- und Pizzicatoketten verwandelt, die schwärmerische Stimmung in humoristisch phantastische Gebiete hinüberzuspielen. Der mit feinsinnigen Varianten ausgestatteten Wiederholung fügt sich eine kurze Coda an. Sie beginnt mit dem in schwungvollem Fortissimo einsetzenden Hauptthema und wird mit virtuosem Glanz zum Abschluß gebracht.

Wie in der Violoncellsonate op. 69 steht das Scherzo auch hier an zweiter Stelle. Es ist eine der kostbarsten Proben für Beethovens Kunst in der geistvollen Behandlung des Trio-Ensembles. Das gleichsam in zaghafter Neugier die Skala emporhüpfende Violoncellthema wird zunächst nur von der Violine beantwortet. Späterhin erst schließt das Klavier sich den flüsternden Stimmen an. Die spitzigen Staccati wandeln sich zum behaglich wiegenden Ländler, bis allmählich die heiteren Tanzgeister leise entschweben und von schroffen Fortissimoakkorden völlig verscheucht werden. Ein düsteres, chromatisch sich windendes Motiv erklingt aus dem Baßregister des Violoncells. Die anderen Instrumente werden hineingezogen in die grüblerische Stimmung, aus der das Klavier mit plötzlichem Entschluß durch ein derb hineinschmetterndes Tanzthema sich zu befreien sucht. Beide Gedanken, der grüblerische und der kräftig aufmunternde, lösen

einander ab. Sie verfolgen sich in wechselnden Modulationsgängen von Des-dur über E-dur nach B-dur, gleichsam eine feste harmonische Basis suchend — bis, an die B-dur-Wendung anknüpfend, wieder das graziöse Scherzothema im Violoncell emportappt und damit die Wiederholung des Hauptteils einleitet. In der Coda tritt nochmals der grüblerische Triogedanke hervor, dem jetzt das ergänzende Tanzmotiv des Klaviers fehlt. Nur das Scherzothema, in abgebrochenen Phrasen wechselnd von den drei Instrumenten intoniert, taucht wieder auf und beschließt den Satz mit neckischem Humor.

Ohne zu verkennen, daß Beethoven in den beiden Vordersätzen Muster der Gattung aufgestellt hat, die zu übertreffen er selbst sich nicht mehr versucht fühlte, darf man doch den nun folgenden Variationszyklus des Andante cantabile als den Teil des Werkes ansehen, der am tiefsten in die Seele des Tondichters blicken läßt. Im Ausdruck, in der melodischen wie in der rhythmischen Struktur weist das Thema auf den Anfang des weihevollen, 1814 komponierten Elegischen Gesanges hin. In orgelartig klingenden, vollgriffigen Harmonien ertönt jede der beiden Themahälften zuerst im Klavier allein. Die hinzutretenden Streichinstrumente beginnen und schließen mit leise verhauchenden Phrasen. Die in ruhiger Viertel- und Achtelbewegung schreitende Liedmelodie wird gleichsam rhythmisch entmaterialisiert, zuerst in Achteltriolen, dann in Sechzehntel und Sechzehnteltriolen, zuletzt in flimmernde Zweiunddreißigstel verflüchtigt — bis mit der Coda das Thema in der ursprünglichen Form wiederkehrt. Ähnlich wie im Adagio der Sonate op. 57 erhält es jetzt durch Verteilung auf verschiedene Klangregister Dialogcharakter und wird durch einen kurzen, ergreifend zarten Epilog abgeschlossen. Einzig durch die Aufhebung der rhythmischen Schwere, durch das ätherische Zerfließen in immer feinere, durchsichtigere Klangwellen konnte dieses Thema noch eine Steigerung des musikalischen Ausdrucks, eine Verklärung seines dichterischen Empfindungsgehalts empfangen.

Die Ähnlichkeit mit der f-moll-Sonate macht sich auch bei der Überleitung zum Finale bemerkbar. In beiden Werken wendet Beethoven sich ohne Pause zum Schlußsatz zu. In der Appassionata

mittels schmerzvoller verminderter Septimenakkorde, im Trio mittels des ruhig fragenden Dominantseptimenakkordes. Aus ihm gebiert sich, gleichsam mit plötzlichem Ruck die träumerische Stimmung abschüttelnd, ein in rüstiger Behendigkeit vorwärts strebendes Finalrondo. Anfänglich noch zurückhaltend, steigert es sich zu immer freudigerer Zuversicht. Die rhythmische Bewegung wird drängender, die begleitenden Achtel wandeln sich zu Triolen, dann zu eilenden Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen, das Allegro moderato beschleunigt sich zum Presto. In jauchzenden Akkorden klingt das Werk aus, das kraftvolle Bekenntnis eines heiter tätigen Geistes.

Mit dem B-dur-Trio schließt die Reihe von Beethovens mehrstimmigen Kammermusikwerken mit Klavier. Ein kleines einsätziges B-dur-Trio, 1812 entstanden, kann nur als Gefälligkeitskomposition für die junge Maximiliane von Brentano betrachtet werden. Ein 1816 in den Skizzen begonnenes f-moll-Trio kam nicht zur Ausführung. So endet die Serie dieser Werke bei den 1815 geschriebenen Violoncellsonaten op. 102. Nur einmal noch schuf Beethoven eine Komposition für Triobesetzung. Kein mehrsätziges Werk, sondern einen Variationenzyklus über ein Thema des populären Komponisten Wenzel Müller „Ich bin der Schneider Kakadu". Variationen für Klavier und Violoncell, auch für Klavier und Violine über Themen von Mozart sowie von Händel hatte Beethoven in früheren Jahren mehrfach geschrieben. Auch einen Zyklus Triovariationen über ein eigenes Es-dur-Thema, der vermutlich noch in Bonn entstand und später als op. 44 veröffentlicht wurde. Diese Stücke mögen für Liebhaberzwecke auf Wünsche von Verlegern entstanden sein und beanspruchen keine besondere Beachtung. Auf erheblich höherer Stufe stehen dagegen die Kakadu-Variationen. Ein verkleinertes Gegenstück zu den zeitlich benachbarten Diabelli-Variationen, ohne deren tiefsinnigen Humor und ins Kolossale getriebene Ausdehnung, sind sie von liebenswürdig geistreicher Spielfreude belebt, voll schalkhafter Überraschungen und fein sarkastischer Wendungen.

Überblickt man Beethovens gesamte Kammermusik mit Kla-

vier, so zeigt es sich, daß sie den Solowerken eine teils vorbereitende, teils abschließende Ergänzung gibt. Beide Gruppen zusammengefaßt ermöglichen erst einen vollständigen Blick über Beethovens Schaffen für Klavier. Die Bonner Quartette sind die wichtigste Zwischenstufe zwischen den Kurfürstensonaten und den Wiener Frühwerken. Die Trios op. 1 leiten die folgenden Solosonaten ein. Während nun die Trio-Komposition für längere Zeit aussetzt, beginnt die Zeit der konzertanten Violoncell- und Violinsonaten, die ihren vorläufigen Abschluß mit der 1803 entstandenen Kreutzer-Sonate op. 47 findet — zu der nämlichen Zeit, wo der virtuose Trieb des Komponisten Beethoven wieder stärker hervortritt und zum Entwurf der monumentalen Konzertsonaten drängt. Aus dieser Periode des großzügigen Freskostils leiten die Trios op. 70 zu den Werken des zweisätzigen Sonatinentyps über, während das 1811 geschaffene B-dur-Trio wieder die Erweiterung zur symphonischen Form anstrebt. Die C-dur-Sonate op. 102 für Violoncell und Klavier bringt den unverkennbaren Hinweis auf die große A-dur-Sonate op. 101, während die Fuge der D-dur-Sonate auf op. 106 vorauszudeuten scheint. Als Ausklang folgen in den letzten Schaffensjahren die Kakadu-Variationen, das in kleinere Dimensionen übertragene Gegenstück zu den Diabelli-Variationen. Damit ist die Serie der Kammermusik für Klavier und Streichinstrumente abgeschlossen.

So organisch diese Werke sich der Reihe von Beethovens Klavierdichtungen eingliedern — es läßt sich nicht leugnen, daß sie ihnen außer in der Zahl auch im poetischen Gesamtwert nachstehen. Die inhaltlich bedeutendste Aufgabe, die Beethoven auf dem Gebiet der Kammermusik mit Klavier zu lösen unternimmt, enthält eines der ersten Werke dieser Art: das c-moll-Trio op. 1. Schon die Tatsache, daß Beethoven nach diesem Werk dreizehn Jahre lang kein ähnliches schuf, läßt erkennen, daß die Form der Klaviertrios gerade in der für seine Entwicklung wichtigsten Zeit keinen Anreiz auf ihn übte. Die Gattung, der die Erbschaft des c-moll-Trios zufiel, die immer mächtiger emporblühte, je mehr die Klaviermusik zurücktrat und diese schließlich so überwucherte, daß sie vollständig

aus Beethovens Gesichtskreis entschwand, war die Kammermusik für Streichinstrumente allein.

Das Aufhören der persönlichen Betätigung als Pianist mag dazu beigetragen haben, das Interesse an der Klavier-Kammermusik in Beethoven abzuschwächen. Es muß indessen noch ein anderes inneres Moment hinzugekommen sein, um ihm die Beschäftigung gerade mit dieser Gattung zu verleiden. Wenn das Erlöschen des Gehörs ihn nicht abhalten konnte, sich in späteren Jahren noch der Komposition von Solosonaten zu widmen, konnte es allein ihn auch nicht veranlassen, keine Trios mehr zu schreiben. Der Hauptgrund muß tiefer liegen. Er kann sich nur aus der Erkenntnis ergeben haben, daß das Klavier sich zum Organ der Kammermusik seinem Wesen nach überhaupt nicht eignete. Der Art von Kammermusik wenigstens, wie sie sich allmählich als Ideal der Beethovenschen Kunst heranbildete und immer mehr in den Vordergrund seines Schaffens trat: der Kammermusik als einer Sprache der absoluten, die Materie der Klangerscheinung zu denkbar äußerster Verfeinerung erhebenden Abstraktion.

Der Drang zur Abstraktion ließ sich in jeder Gattung Beethovenscher Tondichtungen als treibendes, inneres Entwicklungsmoment erkennen. Er führte Beethoven auf dem Gebiet der Solokomposition für Klavier zur Niederschrift klanglich kaum noch realisierbarer Werke, die nur mit der inneren Vorstellung von Klangwirkungen operieren. Er kam im symphonischen Schaffen zum Ausdruck in der Unbekümmertheit um reale Klangeindrücke, in der idealistischen Art der Beethovenschen Instrumentation, vor allem in der Wahl und Durchführung der poetischen Stoffe bis hinauf zur Neunten. Der Abstraktionsdrang hatte den Dramatiker Beethoven geleitet und ihn von der bühnenmäßigen Darstellung auf die dramatische Ouverture und von dieser wieder auf die handlungslose Konzertouverture gebracht. Er war es, der Beethovens eigentümliches Verhältnis zur Vokalmusik bedingte, der es ihm verwehrte, die Liedkomposition in entwicklungsfähige Bahnen zu lenken, der ihn dazu trieb, die technischen Grundgesetze der Stimmbehandlung zu übersehen und das menschliche Organ nur als Diener einer idealistischen Tonsprache zu betrachten.

So bewirkt der Abstraktionsdrang die Veränderung der künstlerischen Schaffensart innerhalb der einzelnen Gattungen. Er führt zur allmählichen Abwendung von den weniger verfeinerungsfähigen Gattungen, zur Bevorzugung der für eine Wiedergabe transzendenter Ideen am besten geeigneten Ausdrucksmittel. Er veranlaßt auch innerhalb jeder einzelnen Lebensepoche das Bestreben nach vergeistigter Wiederholung der bereits ausgesprochenen Gedanken. Es gibt demnach zwei verschiedene Entwicklungslinien im Schaffen Beethovens. Die eine drängt im Lauf der Jahre die materielleren Kunstgattungen zurück und endet bei der großen Quartettserie der letzten Lebenszeit. Die andere, seitlich laufende, zeigt gleichsam einen Querschnitt durch das Schaffen der einzelnen Lebensalter, überträgt das jeweilige Endergebnis jeder Epoche in die Form der abstraktesten Dichtungsart. Die Schaffenstätigkeit der Jahre bis 1800 gipfelt in den Trios op. 9 und den Quartetten op. 18. Die Periode der monumentalen Konzertwerke wird von den drei 1806 geschaffenen Quartetten op. 59 gekrönt. Die Quartette op. 74 und op. 95 geben den geistigen Strömungen der Jahre 1809—1810 erschöpfenden Ausdruck, und die fünf letzten großen Werke bringen die in den späten Klaviersonaten, der Messe und der Neunten Symphonie enthaltenen Anregungen zum Austrag. So stehen die Quartette als Gattung im ganzen, wie einzeln betrachtet innerhalb jeder Periode abschließend, letzte Resultate gebend, hinter und über den anderen Werken, verfeinerte Spiegelungen der in diesen ausgesprochenen Ideen.

Wie in den Quartetten die den übrigen Werken zugrunde liegenden Gedanken zu höchster Verklärung erhoben werden, so ist auch die klangliche Darstellungsart von vollendeter Feinheit. Es fallen die großen Hemmungen fort, die sich dem Dichterwillen auf anderen Gebieten entgegenstellten und ihn nötigten, entweder sich den gegebenen Mitteln anzupassen oder Unausführbares zu verlangen. Die Unzulänglichkeiten des Klaviermechanismus, die Mängel des orchestralen Apparates, die natürlichen Schwächen der menschlichen Stimme kommen beim Streicherensemble nicht in Betracht. Hier

ist eine Gruppe von Instrumenten vereinigt, von denen jedes eine durchaus vollkommene Individualität repräsentiert. Die Gattung der Streichinstrumente ist die einzige, an der auch der findigste Reformator keine organische Umgestaltung vornehmen kann. Dabei sind die Instrumente trotz ihrer Selbständigkeit ihres homophonen Charakters wegen auf gegenseitige Unterstützung und Ergänzung angewiesen. Nur unterscheidet sich diese Ergänzung wesentlich von der Art der Ensemblebildung, wie sie der Kammermusik für Klavier zugrunde liegt. Diese ruht auf dem Prinzip der klanglichen Gegensätzlichkeit. Der künstlerische Reiz der Komposition für Klavierensembles bestand in der möglichst feinsinnigen Ausnutzung der vorhandenen Klangkontraste. Das Streicherensemble dagegen erstrebt Gleichheit des Klangs, Zusammenfassung mehrerer der Art nach eng verwandter und doch individuell ungleichartiger Instrumente. Daraus ergibt sich die charakteristische, keiner anderen Instrumentalvereinigung eigene Doppelwirkung des Streicherensembles: der Eindruck einer Klangeinheit, die sich gleichzeitig in mehrere, deutlich voneinander getrennte Klangindividualitäten sondert. In ihrer Vereinigung beherrschen sie einen Tonumfang, der größer ist als der des Klaviers. Sie gestatten eine selbständige Durchführung der Stimmen, wie sie in ähnlich ungehinderter Freiheit dem Klavier nicht möglich ist. Sie besitzen die cantabile Ausdrucksfähigkeit des Gesangstones, dabei eine diesem unerreichbare Beweglichkeit. Orchestrale Sprachgewalt ist ihnen eigen, sind sie doch in Wirklichkeit die wichtigsten Elemente des Orchesters. Nur fehlt ihnen die Vielfarbigkeit des orchestralen, die Registrierfähigkeit des Klavierklangs, die sinnliche Wärme des Gesangstones. Sie bleiben auf Schattierungskünste angewiesen. Aber gerade darin liegt für den abstrahierenden Künstler der Reiz des Streicherensembles. Er will die derb sinnlichen Reize der andern Ausdrucksmittel vermeiden. Die Gedanken, die ihm jetzt vorschweben, sind zu zart gebaut, um den schweren Faltenwurf eines materiell gedachten Klanggewandes tragen zu können. Ihnen wird ein Kleid gewoben, das nur noch aus zarten Fäden besteht, durchsichtig, ätherisch, wie die Ideen selbst, die es einhüllt. Diese Stimmfäden lassen sich knüpfen und lösen, wie der Wille des

Tondichters es verlangt. Von dem Augenblick an, wo Beethoven diese Bedeutung des Streicherensembles für seine Kunst erkennt, ist es die Gattung, in der er stets den zusammenfassenden Rückblick über das bisher Errungene gibt und am Ende seines Lebens das Fazit seines gesamten Schaffens zieht.

Über den angeblichen Beginn von Beethovens Beschäftigung mit der Komposition für Streichinstrumente allein hat Wegeler in seinen Notizen eine häufig zitierte Mitteilung gemacht. Er erzählt von den Freitagsmusiken beim Fürsten Lichnowsky, wo fast alle Beethovenschen Sachen zum erstenmal gespielt wurden und wo für die Kammermusikwerke das vortreffliche Lichnowskysche Hausquartett zur Verfügung stand. „Hier spielte Beethoven dem Veteranen Haydn zuerst die drei diesem dedizierten Sonaten vor. Hier trug 1795 Graf Appony Beethoven auf, gegen ein bestimmtes Honorar ein Quartett zu komponieren, deren er bisher noch keins geliefert hatte. Der Graf erklärte, er wolle das Quartett nicht, wie sonst gewöhnlich, ein halbes Jahr vor der Herausgabe für sich allein haben, er fordere nicht die Dedikation desselben usw. Auf meine oft wiederholte Erinnerung an diesen Auftrag machte Beethoven sich zweimal ans Werk, allein beim ersten Versuch entstand ein großes Violin-Trio (op. 3), bei dem zweiten ein Violin-Quintett (op. 4)."

Diese Erzählung Wegelers widerspricht der Entstehungsgeschichte der von ihm genannten Werke. Das Quintett op. 4 ist eine Neubearbeitung des Bläseroktetts und konnte von Beethoven nicht als Originalkomposition in Arbeit genommen werden. Das von Wegeler erwähnte Trio kann gleichfalls nicht 1795 aus einem mißglückten Quartettentwurf hervorgegangen sein, denn Beethoven brachte es, wie Thayer nachgewiesen hat, bereits aus Bonn nach Wien mit und kann es hier nur noch überarbeitet haben. Auch Beethovens nächste Werke für Streichmusik widersprechen Wegelers Mitteilung, die beiden ersten Kompositionen dieser Art seien gegen die Absicht des Komponisten keine Quartette geworden. Dem Streichtrio op. 3 folgt 1797 eine Serenade gleichfalls für nur drei Streichinstrumente und 1798 gar eine Serie von drei Trios für Violine,

Bratsche und Violoncell. Augenscheinlich fühlte Beethoven also zunächst keine Neigung, sich mit der Quartettkomposition zu beschäftigen. Seine erstaunliche Gewandtheit im dreistimmigen Instrumentalsatz hatte er schon in dem Trio op. 87 für zwei Oboen und Englisch Horn sowie in den Variationen über Mozarts „La ci darem" für dieselben Instrumente gezeigt. Es mochte ihm vorläufig an innerer Nötigung fehlen, eine vierte Stimme heranzuziehen. So entstanden als erste Gruppe Beethovenscher Streichkammermusik die heute fast vergessenen fünf Werke 3, 8, 9, denen sich als sechstes das Gegenstück zu op. 8, die anmutige Serenade op. 25 für Flöte, Violine und Bratsche zugesellt. Mit Ausnahme des letztgenannten Werkes, bei dessen Entwurf die Rücksichtnahme auf die Flöte den Komponisten zu Einschränkungen nötigte, sind diese Trios nicht nur durchaus vollwertige Proben Beethovenscher Schöpferkraft aus der Zeit vor der Jahrhundertwende. Sie ragen in mancher Beziehung sogar noch über das in den Quartetten op. 18 Geleistete hinaus, und es gehört die ganze Oberflächlichkeit eines raschlebigen Musiktreibens dazu, um Werke von so hoher Bedeutung dauernd zu übersehen.

Das erste dieser Trios, das zum Teil noch der Bonner Zeit angehörende op. 3 in Es-dur, hat äußerlich noch Divertimento-Charakter und gliedert sich in Allegro, Andante, 1. Menuett, Adagio, 2. Menuett, Finale. Der energieerfüllte 1. Satz bringt gleich im Anfang eine Reminiszenz an den fragenden Nachsatz des Themas vom c-moll-Trio op. 1. Doch fehlt hier, dem kraftvoll selbstbewußten Es-dur entsprechend der schwermütig pathetische Ausdruck, der dem Gedanken im Trio eigen ist. Der beruhigende melodische Nachsatz läßt schwerwiegende Erörterungen von vornherein ausgeschlossen erscheinen, und das schwungvoll aufsteigende cantabile Seitenthema befestigt die zuversichtliche Grundstimmung. Nur vorübergehend melden sich leise Zweifel. So im Anfang der Durchführung, die mit der Aufnahme des ersten Themas in F-dur und f-moll eine leidenschaftliche Steigerung erhält, bald aber wieder in den Anfang zurückleitet und das Ganze durch eine ruhig sinnende Coda beschließt.

Wie in zaghafter Bescheidenheit beginnt die Violine das Andante mit dem in Sechzehntelrhythmen tändelnden anmutigen Thema. Von

Takt zu Takt gleichsam verlegen stockend, wird sie von leisen Begleitakkorden der beiden anderen Instrumente zum Weiterschreiten ermutigt. Die in fein abgewogenem Wechsel sich kreuzenden Stimmen kennen keine ernstlichen Widersprüche. Auch während der schnell vorüberziehenden Mollepisoden bleibt die heitere Ruhe gewahrt. Ein zartes Empfindungsspiel entfaltet sich und wendet sich in anmutigen Bewegungen wieder zu dem Punkt zurück, von dem es ausging.

Diese Mäßigung der Empfindungen, das Meiden starker Erregungen sowohl leidenschaftlicher wie gefühlvoller Art macht sich auch in den übrigen Sätzen bemerkbar. Ein feines Maßhalten ist durchweg erkennbar, sowohl in den beiden Menuetten, von denen der erste, Allegretto, den Scherzo-Charakter, der zweite den ruhigfließenden älteren Menuett-Typ repräsentiert, als auch in dem gesangreichen, mit Klangkontrasten von entzückender Feinheit ausgestatteten Adagio. Selbst das Thema des munteren Finales trägt den Ausdruck sinnenden Zauderns. Erst allmählich wird es in den Strudel freudiger Behaglichkeit hineingelockt, um kurz vor dem frohsinnigen Schluß noch einmal mit einer Adagio-Wendung die nachdenklichen Stimmungselemente des Werkes anzudeuten.

Kommt in diesem Werk eine maßvolle Heiterkeit als Grundstimmung zum Ausdruck, so gibt sich Beethovens Humor, seine ungetrübte, sonnige Daseinsfreude um so unverhüllter in der Serenade op. 8 zu erkennen. Dem Charakter des Werks entsprechend sind die Formen erheblich kleingliedriger als in dem vorangehenden Trio. Der Hauptreiz des Stückes ruht, seiner Bestimmung gemäß, in der Anmut und leichten Eingänglichkeit der Themen, in der geschickt unterhaltenden Form ihrer Anordnung. Mit einem fröhlichen D-dur-Marsch ziehen die drei Musikanten ein, um dann in einem empfindungsreichen, mit virtuosen Koloraturen geschmückten Adagio gleichsam der Angebeteten die Liebeserklärung zu übermitteln. Ein munterer Menuett, vielleicht eine zarte Aufforderung zum Tanz, folgt. Die Angeschwärmte läßt sich nicht hervorlocken — kurz abbrechend verhallen die Schlußakkorde der Coda. Nun wird ein melancholisches d-moll-Adagio intoniert. Aber die Schöne scheint den

Gram ihrer Verehrer nicht ernst zu nehmen. Wie neckisches Lachen erklingt als Antwort auf den klagenden Adagiogesang ein übermütiges Scherzo-Intermezzo in D-dur. Beide Sätzchen wiederholen sich. Das zum Schluß nochmals ertönende Adagio läßt die Liebesszene wehmutsvoll ausklingen.

Bald aber kommt wieder eine fröhlichere Stimmung zur Geltung. Eine lustige Polacca erklingt, die nach behaglich breiter Ausführung mit dem Abzug der Musikanten zu enden scheint. Die letzten Phrasen erklingen nur noch stockend, wie aus der Ferne — da sind die drei mit lustigem Sprung wieder zurück, um in dem nun folgenden Variationssatz erst ihre Kunstfertigkeit recht zu zeigen. Nachdem Violine und Bratsche ihre Virtuosität bewiesen haben, überrascht das Violoncell durch eine einfache Intonation des liedartigen Themas in der Tenorlage, deren einschmeichelnd süßer Klang hier durch den Kontrast mit der vorangehenden Mollvariation besonders zur Geltung kommt. Noch ein fröhliches 6/8 Allegro, eine scheinbar tiefernste B-dur-Intonation des Themas durch das Violoncell — dann rüsten die Spieler jetzt wirklich zum Abzug. Mit derselben heiteren Marschmelodie, die das Stück eröffnete, nehmen die weiterziehenden Musiker ihren Abschied.

So formvollendet und geistreich entworfen die Serenade op. 8 erscheint, so klug und wirkungsvoll die Instrumente hier wie in op. 3 behandelt sind — das Bedeutsamste, das Beethoven in der Triogattung zu sagen vermochte, hat er doch erst in den drei Werken 9 ausgesprochen. Daß er sich des besonderen Wertes dieser Stücke bewußt war, läßt schon die an den russischen Grafen Browne gerichtete Widmung erkennen, in der er „au premier Mécène de sa Muse la meilleure de ses oeuvres“ dediziert. Beethovens Bezeichnung der Trios als der besten seiner Werke ist keineswegs als Phrase zu betrachten. Denn so ernst, so zusammenhängend, mit ähnlicher Bemeisterung der Form und des Stoffes hatte sich noch keines der bisher veröffentlichten Werke präsentiert. Schon hier zeigt sich das charakteristische Merkmal der Streichmusik-Kompositionen: die unbedingte geistige Klarheit und feste Gliederung im poetischen und

formalen Aufbau der Werke. Zweifellos spricht ein stark symphonisches Element aus diesen Trios. Wenn häufig auf die merkwürdige Tatsache hingewiesen wird, daß Beethoven erst als Dreißigjähriger mit der Ersten Symphonie hervorgetreten ist, so darf nicht vergessen werden, daß sein symphonischer Gestaltungstrieb sich vor dieser Zeit offenbar in zwei verschiedene Strömungen teilte: die Liebe zu rein klanglichem Spiel mit orchestralen Farben, die sich namentlich in den Bläserwerken Ausdruck schaffte und den Hang zur symphonisch gedanklichen Gestaltung, die in den einfarbigen, inhaltlich aber bedeutsameren Streichtrios zutage tritt.

Schon das einleitende G-dur-Adagio des 1. Trios überrascht durch das in majestätischer Größe schreitende Unisono der drei Instrumente, das dann in leise verschwebenden Klängen zur Tiefe gleitet. Ein zaghaft aufstrebender Gedanke der Violine wird von einem huschenden Akkordmotiv der beiden anderen Stimmen beantwortet und führt mit leiser Steigerung zu kurzem, beruhigendem Abschluß. Die Motive der Stimmen werden ausgetauscht. Eine plötzliche H-dur-Wendung scheint an die überlegene Kraft des Anfangs zu erinnern. Doch schnell versinken die Stimmen wieder in nachdenkliches Sinnen. Die Einleitungsmotive flattern scheinbar ziellos von Instrument zu Instrument. Da ringt sich aus der wiederholten Abschlußphrase der Violine ein neuer thematischer Gedanke hervor und führt, sich lebhaft fortsetzend, zum energievollen Allegro. Nachdem die Grundstimmung festgestellt ist, fügt sich bald eine frohsinnige G-dur-Melodie dem im Ausdruck anfangs noch suchenden Thema an, und schwungvoll breitet sich der Vordersatz aus. Überraschungen birgt der Seitensatz. Kurz abbrechende, marschartige Klänge ertönen leise. Ein geheimnisvolles d-moll-Thema meldet sich. Bald ferner, bald näher klingend läßt es wie mit atemraubender Aufmerksamkeit aufhorchen. Die Violine fügt dem von der Bratsche und dem Violoncell allein wiederholten Thema eine in unruhigen Achtelgängen schreitende Gegenstimme hinzu. Soll die frohe Stimmung des Anfangs dauernd in Frage gestellt werden? Ein gemütvoll singender Nachsatz bringt Beruhigung. Die Stimmung wird wieder freier und in lebhaften D-dur-Klängen schließt

der Teil. Erst in der Durchführung beginnt das Ringen der noch ungeklärten Stimmungskontraste. Die rezitativartige Anfangsphrase des ersten Themas wird von den drei Instrumenten als Ausdruck des Zweifels aufgenommen und vom energischen Nachsatz beruhigend beantwortet. Und als trotz aller zuversichtlichen Wiederholungen dieses zweiten Themateils das Fragen und Zweifeln kein Ende nimmt, da erheben sich die Stimmen wie in plötzlichem Unwillen, um mit einer Unisono-Anrufung des beruhigenden Gedankens die widerstrebenden Elemente gewaltsam zu vertreiben. Aus diesem Unisono ringt sich wieder dasselbe zaghaft aufstrebende Violinmotiv empor wie in der Introduktion. Jetzt mündet es direkt in die Wiederholung des Allegros und bringt mit einer kraftvollen Coda die nochmals auftauchenden Zweifel endgültig zum Schweigen.

Ähnlich wie im G-dur-Klaviertrio op. 1 schließt sich auch hier dem lebhaften Eröffnungssatz ein schwärmerisches E-dur-Adagio an. Interessant ist es zu beobachten, wie Beethoven in beiden Fällen die Melodie den veränderten Ausdrucksmitteln entsprechend gestaltet. Während er im Klavierstück den harmonischen Gehalt des Themas hervorhebt, werden in dem Streichersatz die Harmonien in den Begleitstimmen nur zart angedeutet. Die Melodie, in schwebende Achteltriolen aufgelöst und dem seelenvollen Violinton anvertraut, ist meist alleinige Trägerin des Ausdrucks. Der Violine verbleibt auch weiterhin fast durchweg die Führung. Nur gelegentlich, wie gleich nach dem ersten Verklingen des Themas, wo Bratsche und Violoncell den Anfang wiederholen, finden sich klanglich bestrickende und poetisch reizvolle Dialogwirkungen zwischen Violine und Bratsche. Von besonderer Schönheit ist der Übergang zur Coda mit der chromatisch empordrängenden Violoncellstimme, die resignierte Ausweichung nach cis-moll und der elegisch verhauchende Schluß, der dieses ebenso zart wie tief empfundene Tongedicht in geheimnisvollen Klängen verdämmern läßt.

Das Scherzo ist mehr munteren als lustigen Charakters. Mit seinem gemessen heiteren, im weiteren Verlauf fast nachdenklich sinnenden Trio bildet es ein verbindendes Mittelglied zwischen dem weltabgewandten Adagio und dem übersprudelnd lebensvollen Schluß-

presto. Dieses Finale ist eigentlich das wichtigste Stück des ganzen Werks. Nicht weil es die andern an Wert der Gedanken oder kunstvoller Arbeit überragt. Sondern weil es Beethovens erstes Finale ist, das sich trotz heiterer Grundstimmung auf derselben künstlerischen Höhe hält wie die Vordersätze und durch den Schwung des Vortrags dem Werk sogar noch eine hinreißende Endsteigerung gibt. Bisher war Beethoven eine solche Steigerung nur bei Werken leidenschaftlichen Charakters, wie beim c-moll-Trio op. 1 und der f-moll-Sonate op. 2 gelungen. Hier aber handelte es sich um den „fröhlichen Beschluß“ der alten Zeit, dem Beethoven jetzt eine Fassung gab, wie er sie selbst bedeutungsvoller in dieser Art so bald nicht wieder schaffen sollte. Von dem ersten, mit quecksilberner Lebendigkeit hervorsprudelnden Violinthema bis zu dem übermütig stampfenden A-dur-Motiv, dann weiter zu dem geisterhaft in der Bratsche und der Violine unisono aufschwebenden Seitenthema, das in B-dur anhebt und in D-dur endet, weiter zu dem moto perpetuo-Sturm der drei Instrumente, zur Durchführung mit ihren chromatischen Verzerrungen der Themen, dem hämmernden H-dur-Schluß, der geheimnisvollen Unisono-Überleitung, aus der einem Quell gleich das Thema wieder hervorspringt bis zu dem Staccato-Wirbeltanz der Coda — das ist ein Finale, wie es so mannigfaltig in Form und Erfindung nur dem Musiker gelingen konnte, der einst die Finali der Siebenten und Achten Symphonie schreiben sollte.

Dem großzügigen G-dur-Trio gegenüber erscheint das gedankenreichem Kleinleben zuneigende D-dur-Trio äußerlich weniger wirksam. Und doch birgt gerade der scheinbar etwas zerflatternde 1. Satz im Ausdruck wie in der Entwicklung der Gedanken manche sinnvolle Feinheit. Abweichend vom Gewohnten ist schon die Struktur des 1. Themas: die vierstimmig anhebende, nachdenklich sinnende Viertelgruppe mit dem graziös sich herauslösenden Violinsolo, das sich bei der Wiederholung motivisch fortsetzt und zu einem frohgeschäftigen Nebenthema führt. Das zart abwärtsgleitende A-dur-Seitenthema kommt zunächst nur vorübergehend zur Geltung und wird bald wieder von den lebhafteren Motiven des Hauptsatzes ver-

drängt. Sie nehmen ein neu erscheinendes, bedächtig schreitendes Bratschenthema auf, um, nach kurzem Abschluß des Vordersatzes, mit fast grüblerischer Mollwendung eine nachdenklich betrachtende Durchführung folgen zu lassen. Die Gedanken werden weniger entwickelt, als durch fortwährend veränderte Wiederholung in wechselnde Beleuchtung gerückt. Auch das Seitenthema erscheint wieder, jetzt, nach Moll umgedeutet, mit dem Ausdruck zarter Melancholie. Die fast unvermerkt in der Violine allein beginnende und im Violoncell fortgesetzte Wiederholung des Anfangsthemas leitet in den Hauptsatz zurück. Es liegt in dem Ganzen ein nach dem vorangehenden Werk doppelt auffallender Hang zur stillen, leidenschaftslosen Betrachtung, die zwar vorwiegend freundliche Bilder zeigt, aber doch eine gewisse Zurückhaltung nicht überwinden kann und darum trotz der Feinheit der Tonsprache der unmittelbar zündenden Wirkung entbehrt.

Stärker fesselt das d-moll-Andante quasi allegretto. Das gleichsam stockend anhebende, verhalten klagende Thema setzt sich in eine melancholisch singende d-moll-Cantilene fort. Die durch prägnante Pausencäsuren getrennten Achtelrhythmen des Anfangs kehren, zu energischem Ausdruck gesteigert, wieder, um in die niedergeschlagen sinnende Anfangsstimmung zurückzuleiten. Auch die tröstende B-dur-Episode vermag die trauernden Gedanken nicht zu verdrängen. In immer neuen Mollwendungen kehren sie wieder, beim Beginn der Coda wie zu energischem Trotz sich aufraffend, um dann in resignierter Klage leise zu verhallen.

Erst der Anfang des Menuetts mit seiner munter aufjauchzenden Violinmelodie bringt eine Klärung der Stimmung. Im Nachsatz tauchen wieder vorübergehend Mollwendungen auf, die indessen bald von anmutig spielenden Violinfiguren nach Dur geführt werden. Ein Kabinettstückchen ist das Trio mit seinen schelmisch hüpfenden Staccatomotiven, die aus der führenden Violine in die Violoncellstimme überspringen und durch die darüber gelagerten Harmonien der Violine und Bratsche eine klanglich reizvolle Umkleidung erhalten. Das Rondo bringt die hier anklingenden humoristischen Elemente zur vollen Entfaltung. Ohne der großzügigen Lebendig-

keit des G-dur-Finales nahezukommen, bildet es doch das charakteristische Schlußstück dieses Werkes, das, ausgehend von behaglich sinnenden Stimmungen, über melancholische Klagen hinweg zu froher Geschäftigkeit führt.

Ist das D-dur-Trio trotz der Gediegenheit seiner Faktur und der Feinheit der poetischen Entwicklung inhaltlich vorwiegend auf den Ton einer sorgsam abgewogenen Unterhaltung gestimmt, so erklingen im nächstfolgenden c-moll-Trio wieder ernste, pathetische Töne. Spannend leise hebt das Thema an, in drohend schwellendem Abstieg sich gleichsam zusammenziehend, um dann mit leidenschaftlichem Schwung emporzuschnellen. Die heftige Erregung läßt keine Zeit zu vermittelnden Überleitungen zwischen Haupt- und Seitenthema. Schroffe Akkordschläge schließen nach einmaliger Wiederholung des Themas den Vordersatz ab. Von bebenden Sechzehntelrhythmen der Bratsche und gleichsam atemlos nachhastenden Violoncellbässen begleitet, erscheint in der Violine das unruhig wogende Seitenthema. Es führt zu einem kurzen Es-dur-Abschluß, dem sich die rhythmisch veränderte Umkehrung des 1. Themas anfügt. Über düster sinnende und heftig aufbegehrende Episoden hinweg behauptet sich die Es-dur-Stimmung bis zum Abschluß des Vordersatzes. Erst das wiedererscheinende erste Mollthema reißt in die unruhvolle Leidenschaft des Anfangs zurück. Das Es-dur-Schlußthema wird nach f-moll, von hier nach c-moll und nach g-moll gedrängt. In unablässig sich steigernden Wiederholungen scheinen die Instrumente den Gedanken sich gegenseitig entreißen zu wollen. Erregte Staccatomotive, einschneidende Sforzati, schroff abbrechende Akkordschläge erhöhen die düstere Lebhaftigkeit des Bildes, bis nach einer geisterhaft verschwebenden Erinnerung an das Anfangsthema dieses voll dämonischer Kraft im Unisono von Bratsche und Violoncell wiederkehrt, von den Sechzehnteln der Violine wie von unruhig flackernden Lichtern umspielt. Mit einer nochmaligen gewaltigen Kraftsteigerung hebt die Coda an: einer plötzlichen chromatischen Rückung von C nach Des und der pathetischen Vergrößerung des Hauptthemas. Nach diesem letzten Ausbruch scheint die Leidenschaft allmählich

zu verglimmen. Die Motive verklingen leise, und nur aus den Abschlußtakten tönt noch einmal die alte Kraft.

Die in der letzten Entwicklungsphase des 1. Satzes bereits angedeutete Beruhigung gelangt zu voller Aussprache im folgenden C-dur-Adagio con espressione. Die vertrauensvoll sich aufrichtende Violinmelodie, der begütigende Gesang des Violoncells geben dem Satz das Gepräge reinen, ungetrübten Friedens, und das später folgende Seitenthema fügt dem weihevollen Ernst des Anfangs noch den Ausdruck beglückender Ruhe hinzu. Die kurzen Mollepisoden befestigen nur die feierlich gehobene Stimmung dieses Satzes, dessen innige Melodik im Verein mit der genialen Einzelausführung und Verwebung der Stimmen ihm eine hervorragende Stellung unter den schönsten Adagio-Gesängen Beethovens geben.

So tröstend und verheißungsvoll dieses Stück klingt — es vermag wohl die leidenschaftlichen Gewalten des 1. Satzes zeitweise zurückzuhalten, kann ihnen aber keine dauernde Beruhigung geben. Im 6/8-Scherzo brechen die trüben Gedanken wieder hervor. Die Molltonart wie die Prägung des Themas weist auf den Eröffnungssatz zurück. Und wenn auch die Es-dur-Wendung des Nachsatzes und namentlich das in luftigen Dur-Akkordgängen aufwärts schwebende Triothema vorübergehend die ernsten Bilder verscheuchen, der zurückkehrende Hauptteil ruft sie doch wieder hervor und verklingt geheimnisvoll wie mit einer Vorahnung nahender Gefahren.

Leise, wie das Scherzo geschlossen, beginnt das Finale. Sein Thema: der unruhig abwärts stürzende Triolenlauf der Violine, die wie erschreckt fragenden Abschlußakkorde und der dann folgende klagende melodische Nachsatz läßt erkennen, daß die Scherzo-Prophezeiung in Erfüllung gehen soll. Wie in plötzlich aufbrausendem Zorn wiederholen die drei Instrumente unisono im Fortissimo den Eingangslauf der Violine, um dann gleichsam abwehrend in festen Akkorden und schwungvoll anstürmenden Skalen die drohenden Phantome zu verjagen. Aber das leise sich einschleichende es-moll-Seitenthema ruft sie wieder hervor. Nun entspinnt sich ein mit dramatischer Lebendigkeit dargestelltes Wechselspiel zwischen dem beunruhigenden und den energisch abwehrenden Gedanken. Nach

langem Schwanken während der Durchführung scheint beim Beginn der Wiederholung der Sieg den kraftvollen Elementen zu verbleiben. Die Themen wenden sich nach Dur, der melodische Nachsatz des Hauptgedankens formt sich zum Ausdruck unbefangener Freude — da bringt das nach g-moll zurückführende Seitenthema eine nochmalige verdüsternde Wendung. Wenn auch die lebenskräftigen Durcharaktere sich wieder emporringen — eine sichere triumphierende Siegesstimmung stellt sich nicht ein. Ein durchgreifender Klärungsprozeß vollzieht sich nicht. Moll und Dur streiten weiterhin um die Vorherrschaft. Die am Schluß leise aufstrebenden Durklänge bringen einen äußerlich friedlichen Ausklang, dem indessen die zweifelsfreie Sicherheit fehlt. Es ist ein ähnlicher Schluß wie bei der c-moll-Sonate op. 10, wie beim c-moll-Trio op. 1. Der Beethoven dieser Zeit steht der Idee eines Siegesfinales wie in der c-moll-Symphonie oder einer Verklärungsvision wie in der c-moll-Sonate op. 111 innerlich noch fern. Den befreienden Ausgang aus den inneren Wirren der c-moll-Probleme findet er noch nicht. Nur die Ahnung der späteren Jahren vorbehaltenen Lösung dämmert ihm auf und kommt zur prophetischen Andeutung.

1798 erschienen die Streichtrios op. 9, am 2. April 1800 wurde die Erste Symphonie aufgeführt. Gleichfalls 1800 wurde die B-dur-Sonate op. 22, das Abschlußwerk der ersten großen Reihe der Klavierkompositionen geschrieben, und das Septett zum erstenmal aufgeführt. Es vollzieht sich eine Wendung in Beethovens Schaffensart. Das Interesse für die kleineren Gattungen der Instrumentalmusik erlischt. Es meldet sich das Bedürfnis nach Zusammenfassung der bisher einzeln gepflegten Ausdruckselemente, der Drang, die poetische Logik der Streichtrios, den Klangreichtum der Bläserensembles, die symphonische Mannigfaltigkeit der viersätzigen Sonatenform zu addieren und in einer einzigen Kunstgattung zu vereinigen. In gesonderter Entwicklung konnten diese Formen nicht mehr über das bisher Erreichte hinausgelangen, wenigstens keine dauernde, umfassende Weiterbildung erhalten. So scheidet sich Beethoven in dem nämlichen Augenblick, wo er sich der Symphonie zuwendet, vom Streichtrio und vom Bläserensemble. Die Klavierdichtung aber lenkt jetzt in

das ihr vorbehaltene Sondergebiet der Phantasie-Sonate ein. Es bereiten sich die Werke 26 und 27 vor. So strömen die drei großen Zuflüsse der Symphonie zusammen, um sich von jetzt ab nie wieder zu trennen. Das Datum der Erstaufführung der Ersten Symphonie bedeutet gleichzeitig das Ende der bisher gepflegten Kammermusik, mit Ausnahme der konzertanten Klavierensembles.

Der symphonische Organismus, so wie Beethoven ihn zur Reife brachte, bedingte knappe, lapidare Prägung der Gedanken und Formen, Ausscheidung aller nur auf Nahwirkungen berechneten Einzelheiten, weithin erkennbare Linienführung, stark aufgetragene Farben. Es war ein Vergrößerungs-, aber zugleich ein Vergröberungsprozeß, der sich mit dem Übergang von der Kammermusik der Frühzeit zur Symphonie vollzog. Während er dem Teil der Beethovenschen Ideen, der zur Entfaltung in Höhe und Breite drängte, die passendste Einkleidung gab, mußte er den nach Verfeinerung und Verinnerlichung strebenden vernachlässigen. Dieser Teil der Beethovenschen Ideen, in den bisher gepflegten Kompositionsgattungen mit dem anderen zwanglos verbunden, bedurfte jetzt eines eigenen Ausdrucksorgans, das, dem Orchester an Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der Sprache ähnlich, weniger nach materieller Fülle und Plastik der Klangerscheinung als nach Bloßlegung ihres Nervengeäders verlangte. Die Ausdrucksform, die diesen Anforderungen genügen konnte, war das aus dem Orchester selbst herausgelöste, von der vergröbernden Massenbesetzung der einzelnen Stimmen befreite Soloquartett der vier wichtigsten Streichinstrumente. In den Interessenkreis Beethovens wird es in dem Augenblick gezogen, wo die bisher gepflegten Gattungen in die Symphonie einmünden und daraus die Notwendigkeit erwächst, der Symphonie ein künstlerisches Gegengewicht zu geben.

Auch äußere Anregungen werden dazu beigetragen haben, Beethovens Interesse für die Quartettkomposition zu erwecken. Die Vormittagsmusiken bei Lichnowsky, die damals herrschende Vorliebe für Kammermusik überhaupt, die bedeutenden Quartettschöpfungen Haydns und Mozarts und vor allem Beethovens persönliche Bekannt-

schaft mit dem von ihm hochgeschätzten Quartettkomponisten Emanuel Aloys Förster — alle diese Umstände mögen zusammengewirkt haben, um den in Beethoven sich vollziehenden Wandlungsprozeß zu beschleunigen. So gelangt Beethoven um die Wende des Jahrhunderts, kurz vor Ablauf seines dritten Lebensjahrzehnts dazu, die drei Kunstgattungen zu erkennen und planmäßig zu entwickeln, die die Grundlagen für sein ganzes ferneres Schaffen bilden sollten: die Phantasie-Sonate als schmiegsamsten Ausdruck der Improvisation, die Symphonie als imposantesten Ausdruck monumentalen Gestaltungstriebes und das Quartett als reinsten Ausdruck des Abstraktionsdranges.

In zwei Lieferungen zu je drei Werken erschienen, sind die Quartette op. 18 nicht der Reihenfolge ihrer Entstehung nach geordnet. Als erstes gilt nicht das F-dur-, sondern das jetzt an dritter Stelle stehende D-dur-Quartett, dem sich den teilweis bis 1798 zurückreichenden Skizzen nach das F-dur- und das G-dur-Quartett anschließen. Da indessen eine innere Entwicklungslinie innerhalb des ganzen Quartettzyklus kaum nachweisbar ist, liegt kein Grund vor, die bestehende Reihenfolge umzuändern. Das F-dur-Quartett war in einer von der heutigen abweichenden Fassung bereits 1799 vollendet. In dieser Form hatte Beethoven es seinem Freund Amenda geschenkt, doch schon ein Jahr später geschrieben: „Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst.“ Beethovens Umarbeitung betrifft, wie Vergleiche einzelner Partien beider Fassungen ergeben haben, vorwiegend die freiere, solistische Behandlung der Begleitstimmen, individuellere Durchbildung des Violoncellparts und klangliche Verfeinerung der Ensemble-Wirkung — also Änderungen, die durch gereifte Erfahrung oder Ratschläge älterer Praktiker, wie etwa Försters, veranlaßt sein mochten. Die gedanklichen Grundzüge der Komposition dagegen scheinen gleich geblieben zu sein. Sicher nicht zum Schaden des Werks, dessen Reiz gerade in der frischen Naivität des Inhalts und der anspruchslosen Klarheit des Aufbaus ruht und durch allzupeinliche Überarbeitung eher verlieren als gewinnen konnte. So,

wie es jetzt ist, bietet es den Spielern dankbare, den Hörern leicht lösbare Aufgaben und zeigt die Gewandtheit des Komponisten in der Behandlung der Quartettinstrumente, unter denen die 1. Violine noch eine überragende Stellung einnimmt. Das im Unisono anhebende Anfangsmotiv ist einer jener Gedanken, deren volle Bedeutung erst im Verlauf einer ausgiebigen thematischen Verarbeitung klar erkennbar wird. Der anmutig cantabile Nachsatz charakterisiert die frohsinnige Grundstimmung des Satzes, und das bald darauf eintretende melodische Gegenthema fügt dem Anfangsmotiv eine fast schwärmerisch tändelnde Phrase hinzu. Gering nur sind die Stimmungsschwankungen innerhalb des Satzes. Über eine überraschende As-dur-Wendung hinweg leitet eine lebhafte G-dur-Kadenz zu dem in zarten Achtelterzen ab- und wieder aufwärts schwebenden Seitenthema. Seine motivische Verwandtschaft mit dem Trio der Serenade op. 8 deutet den Stimmungskreis an, dem es entstammt. Auch die kurzen Steigerungen beim Abschluß des Vordersatzes: die anstürmenden Unisonoskalen, das verlangend emporstrebende Seitenthema, die wuchtigen Ganztaktakkorde mit fast drohendem Mollausdruck werden schnell wieder beschwichtigt und verklingen in heiteren Schlußwendungen.

Erst in der Durchführung beginnt das Spiel zweifelnd fragender Stimmen, die sich des Anfangsmotives bemächtigen. Nach zunächst unruhig wechselnden, dann in trübe Mollstimmungen überleitenden Modulationen führen empordrängende energische Skalenmotive zur zuversichtlichen Wiederholung des Hauptsatzes zurück. Mit liebevoller Feinheit ist die Coda entworfen. Gewichtig schreiten die Stimmen von F bis zur drohend gehaltenen Septime Es in markanten Fortissimovierteln unisono aufwärts, um gleich darauf die energische Mahnung eine Terz tiefer zu wiederholen. Aber die anmutig spielenden Elemente lassen sich nicht verscheuchen. In heiterer Geschäftigkeit umspinnt die 1. Violine den in der zweiten sich leise fortsetzenden Coda-Gedanken. Allmählich muß er dem Hauptmotiv weichen und ermöglicht so einen frohen Ausklang des Satzes.

Eine auf Beethovens eigene Worte zurückgehende poetische Deutung des 2. Satzes ist durch Amendas Mitteilungen an Wiede-

mann überliefert worden. „Als Beethoven sein bekanntes Streichquartett in F-dur komponiert hatte, spielte er dem Freunde das herrliche Adagio vor und fragte ihn darauf, was er sich gedacht habe. Es hat mir, war die Antwort, den Abschied zweier Liebender geschildert. Wohl, entgegnete Beethoven, ich habe mir dabei die Szene im Grabgewölbe aus Romeo und Julia gedacht." Bestätigt wird diese Erklärung durch das Vorkommen einer allerdings nicht ausgeführten Skizze mit der Aufschrift „Les derniers soupirs". Mag Amendas Mitteilung über diese poetische Grundidee des Adagio affettuoso ed appassionato richtig sein oder nicht — sicherlich ist das Stück ein ergreifender Klagegesang, wie er auch Beethoven nur in der tiefernsten d-moll-Tonart gelingen konnte. Die Melodie, die mit lang ausgehaltener, gleichsam schwer aufatmender Anfangsnote in der 1. Violine über den in Achtelrhythmen schwebenden düsteren Begleitharmonien erscheint, erinnert an Themen aus annähernd derselben Zeit: an das Bläserthema aus der Einleitung der Prometheus-Ouverture und an das Larghetto der Zweiten Symphonie. Wie ein trauernder Mollschatten dieser Durmelodien steigt der Gesang in langen, getragenen Rhythmen empor, fragend auf dem Dominantakkord endigend, um vom Violoncell aufgenommen zu werden, hier fast noch melancholischer erklingend. Eine innige F-dur-Episode scheint Frieden zu verheißen. Sie verhallt mit einer sehnsuchtatmenden Durkadenz. Doch der klagende Schatten schwebt wieder herauf. Eindringlicher noch erklingt sein Gesang zuerst in der 2. Violine und Bratsche in Oktavverdoppelung, dann in der Oberstimme, die von gleichsam erschauernden Begleitstimmen der 2. Violine und Bratsche begleitet wird. Die tröstende Durwendung vermag sich nicht dauernd zu behaupten. Bei der Übernahme der d-moll-Melodie durch das Violoncell steigert sich das ängstliche Beben der Begleitstimmen in der 1. Violine zu leidenschaftlichen Schmerzensrufen. Sie erreichen mit einem schroff einschneidenden verminderten Septimenakkord ihren Höhepunkt und verklingen dann in einen dumpfverhallenden, resignierenden Abschluß.

Das leise anhebende, erst allmählich zum freudigen Ausdruck sich aufrichtende Scherzo mit seinem gleichsam in traurigem Lächeln

beginnenden Mittelsatz kann als ein Sichaufraffen aus der Melancholie des Adagios, als ein Wiedererwachen zum Leben angesehen werden. Mit grotesken Oktavensprüngen setzt das Trio ein. Die plötzliche Rückung nach Des-dur und das graziös auf- und niedereilende Violinthema trägt dazu bei, den Übergang vom Adagio durch Einmischung phantastischer Stimmungselemente minder gewaltsam erscheinen zu lassen. Im Finale wird die Erinnerung an die Mittelsätze völlig ausgeschaltet. Das in perlenden Sechzehnteltriolen eilende Violinthema deutet auf das Finale des c-moll-Streichtrios zurück, als dessen nach Dur verklärtes Gegenbild es erscheint. Sprudelnde Lebhaftigkeit beherrscht den ganzen Satz. Sie äußert sich bald in energisch emporstürmenden Unisonogängen, bald wandelt sie sich zu neckischem Staccatogeflüster, bald bricht sie unter den beschwichtigenden Klängen des Seitenthemas wieder in ursprünglicher Frische hervor. Im übermütig jauchzenden Schluß werden alle ernsten, zurückhaltenden Gedanken vergessen, um nur die ausgelassene Finalstimmung triumphieren zu lassen.

Minder abwechslungsreich zeigt sich das folgende G-dur-Quartett. Der zierlich gewundene Violinaufstieg im 1. Takt, die in graziös gemessenen Rhythmen sich abwärts neigende Unisono-Fortsetzung des Themas nebst der anmutigen Schlußwendung haben dem Werk den Beinamen des Komplimentier-Quartetts verschafft, eine Bezeichnung, die den Charakter des Hauptthemas sehr hübsch illustriert und gleichzeitig die Stimmungssphäre des ganzen Satzes kennzeichnet. Ein fein zurückhaltender, verbindlicher Plauderton durchklingt das Stück. Auch das zweite, in bedächtigen Staccatoklängen schreitende Thema fügt sich dem Stimmungskreis des ersten ein. So entfaltet sich der ganze Satz aus behaglich unterhaltender Weiterspinnung weniger Gedanken, deren geschickt variierte Wiederholungen ein reizvoll belebtes Konversationsbild ergeben. Sie führen am Schluß über gleichsam erstaunt fragende verminderte Septimenakkorde hinweg mit schelmischer Grazie wieder in den Anfangsgedanken zurück. Mit einem fein humoristischen Schlußwort der Bratsche klingt der Satz aus.

Ernster hebt das Adagio cantabile C-dur an. Ein breit ausgeführtes, über 26 Takte schwungvoll sich steigerndes Gesangsthema nimmt den ganzen Vordersatz ein. Ihm folgt, mit plötzlichem Wechsel von Takt- und Tonart, ein 2/4-Allegro in F-dur, eine scherzhaft spielende Weiterbildung des zart verhallenden Adagioschlusses. Erkennt der Tondichter die Doppelsinnigkeit aller Dinge? Steht er an der Grenze, wo Pathos und Übermut unmittelbar ineinander übergehen? Fragend schließt das capriziöse Intermezzo. Der ernste Anfangsgesang ertönt wieder. Vom Violoncell intoniert, dann an die 1. Violine übergehend, wird er von den duettierenden Instrumenten mit reichen Verzierungen geschmückt, um nach hymnischem Aufschwung leise zu verklingen.

Scherzo und Finale dieses Quartetts setzen die im 1. Satz begonnene Linie fort. Ein geistreicher Spieltrieb feiert hier Triumphe, Scherz und muntre Laune finden beredten Ausklang. Namentlich das Finale bringt eine Fülle feinsinniger Einzelheiten. So die überraschende As-dur-Wendung des Themas und die darauffolgende spannende Vergrößerung des aufstrebenden Achtelmotivs. Auch die Coda ist reich an humoristischen Zügen, die sich allmählich zum Übermut steigern und das im liebenswürdigen Plauderton begonnene Werk in sorglosem Frohsinn beschließen.

Auch das D-dur-Quartett ist, wie schon die Tonart andeutet, vorwiegend heiteren Inhalts. Doch mischt sich hier in den Konversationston und die unbefangene Spielfreude des G-dur-Quartetts ein sinnend schwärmerischer Zug. Er gibt sich schon an dem verlangenden Septimenaufschwung des in unbegleiteten Ganztaktnoten beginnenden Violinthemas zu erkennen. Die im 3. Takt leise hinzutretenden Begleitstimmen bringen keine selbständigen motivischen Regungen zum Ausdruck. Sie beschränken sich auf eine duftige harmonische Untermalung des in graziösen Biegungen zart abwärtsgleitenden Themas. Erst allmählich, nachdem die Stimmen abwechselnd den charakteristischen Septimenruf wie erwartungsvoll fragend aufgenommen haben, belebt sich die Stimmung. Ein in Triolenmotiven auf- und niedersteigendes schalkhaftes Nebenthema führt zu

rhythmischen und dynamischen Steigerungen. Anfangs scheinbar nach A-dur strebend, biegen sie plötzlich nach C-dur aus, um hier das geheimnisvoll marschartige Seitenthema folgen zu lassen. Diese überraschende harmonische Abschwenkung ist indessen nur eine mutwillige Irreführung. Kurz darauf bricht die Tonart des Seitensatzes A-dur mit lebhafter Freude durch und führt zum heiteren Abschluß.

Erst die Durchführung bringt den Gegensatz der schwärmerisch versonnenen und frohsinnig vorwärts strebenden Elemente wieder zur Geltung. Das über d-moll nach B-dur sich wendende sehnsuchtsvolle Hauptthema und das heiter spielende Triolenthema stehen sich gegenüber. Der verlangend aufstrebende Septimenanfang formt sich im Violoncell und der antwortenden 2. Violine zum Ausdruck gebieterischer Energie. Mit einer entschlossenen Wendung nach Cis-dur scheint die sinnende Stimmung sich in drohenden Ernst zu wandeln. Doch es war nur eine vorübergehende Aufwallung. Derselbe Gedanke, der die Erregung heraufbeschwor, beschwichtigt sie wieder. Das Anfangsthema steigt von neuem empor, jetzt nicht aufreizend, sondern zart beruhigend, und tönt in der Coda in schwärmerischen Violinklängen aus.

Der lyrische Charakter des D-dur-Quartetts tritt auch im B-dur-Andante hervor. Dem sanft andrängenden Thema der 2. Violine antwortet ein verheißungsvoll emporweisender Zwischensatz. Die in beglückenden Träumen sich wiegenden C-dur- und F-dur-Episoden werden von einer schroff einschneidenden Des-dur-Wendung jäh unterbrochen. Von neuem erscheint das erste Thema. Wie in unablässig höherstrebendem Ringen entfaltet es sich. Die Rückkehr zu den verheißungsvollen Episoden, die nochmalige schmerzliche Unterbrechung und kurz vor dem Schluß die verdüsternden Mollwendungen — das alles ist wie ein fortwährender Wechsel von Friedenssehnsucht, Hoffnung, Zweifel und Gram, der endlich seufzend wie in Erkenntnis der Unerfüllbarkeit aller Glücksträume in wunschloses Schweigen versinkt.

Ähnlich wie im F-dur-Quartett steigert sich auch hier der Ausdruck des Scherzo-Allegros erst allmählich von leise erwachender Munterkeit zum lebhaft ausbrechendem Frohsinn. Erscheint er im

d-moll-Minore wie von leichten Wolken umdüstert, so befreit das wiederkehrende Maggiore von den Schatten, um nun ein Finale voll sprühender Munterkeit folgen zu lassen. Dieses tarantelleartige Presto-Finale mit seinen unermüdlich wirbelnden Achtelläufen, die bald ausgelassen vorwärtsstürmend sich umschlingen, bald elfenartig vorüberhuschen, bald flüstern und kichern, bald wie schmetternde Jagdfanfaren erklingen und plötzlich, nachdem sie eben noch in lachender Kraft den Reigen beschlossen haben, gespenstig im Dunkel verschwinden — dieses virtuose Glanzstück zeigt Beethovens Vertrautheit auch mit dem brillanten Quartettstil. Die sonst übliche Bevorzugung der 1. Geige ist aufgegeben. Die Schwierigkeiten und Effekte sind an alle Instrumente gleichmäßig verteilt, so daß ein wirklich gemeinsames Konzertieren der vier Stimmen ermöglicht wird.

Das A-dur-Quartett, das älteste der 2. Lieferung, repräsentiert nicht nur im Finale, sondern in allen Teilen den Typus des Konzert-Quartetts. Das in keck gestrichenen Akkorden und aufwärts hüpfenden Achteln beginnende Thema bleibt bis zum feurig abschließenden E-dur Ausdruck eines frohen, mit dem Vollklang der Instrumente und technischen Künsten spielenden Kraftgefühls. Erst mit dem unisono schreitenden, durch lastende Sforzati beschwerten Seitenthema stellt sich ihm ein gleichsam mahnender Gedanke entgegen. Doch die leichtsinnig übermütige Grundstimmung ringt sich bald wieder empor, beschwichtigt den Warner durch eine liebenswürdige Dur-Wendung und beschließt den Vordersatz mit kokett tändelnden Phrasen. In der Durchführung melden sich wieder die sorgenvoll bedächtigen Stimmen. Sie werden schnell beantwortet von dem unbekümmert heiteren Anfangsthema, das den in die Tiefe ziehenden Baßschritten des Violoncells gegenüber unablässig in die Höhe drängt. Mit glanzvollem Aufschwung leitet es in die Wiederholung zurück, um in einer erstaunlich kurzen Coda das Feld allein zu behaupten und den Satz jauchzend zu beschließen.

Der Menuett steht diesmal an zweiter Stelle. Er ist einer der wenigen Beethovenschen Menuettsätze, diei hren Namen mit vollem Recht tragen. Zwei Paare stehen sich gegenüber und führen nach-

einander den Reigen. Die beiden Violinen beginnen. Die erste übernimmt die graziöse Melodie, während die zweite in sich verbeugenden Intervallen begleitet. Dann folgen Bratsche und Violoncell. Sie ahmen die von den Violinen vorgetanzten Pas nach. Reizvoll ist das Trio mit seiner sanft sich wiegenden Melodie, die von der 2. Violine und der Bratsche in Oktavverdoppelung intoniert wird, während die 1. Violine und das Violoncell gegen den Takt stampfend begleiten. Die Klangwirkungen dieses Sätzchens sind von entzückender Feinheit. Namentlich die Verdoppelung der melodieführenden Stimmen ist wegen des von den Gepflogenheiten des Quartettsatzes abweichenden Effektes besonders eindrucksvoll.

Wie aber Beethoven die Klangcharaktere der vier Instrumente im einzelnen wie im Ensemble auszunutzen versteht, zeigt er richtig erst im folgenden Andante cantabile. Das Thema von äußerster Schlichtheit, in skalenartigen Tonfolgen fallend und steigend, auf die einfachsten harmonischen Unterlagen basiert, die melodieführende Stimme volksliedmäßig durch Sexten- oder Terzenparallelen verstärkt. Die Variationen auf Soloeffekte der einzelnen Instrumente berechnet: die erste mit gravitätischem Humor im Violoncell anhebend, die zweite ein brillantes Virtuosenstückchen der 1. Violine. Das Prinzip der Steigerung durch rhythmische Zerfaserung ist auch hier wirksam. Es wird in der dritten Variation auf die Begleitung angewendet, während das Thema unter den umhüllenden Zweiunddreißigstel-Wellen der beiden Violinen mit beseelter Innigkeit aus Bratsche und Violoncell erklingt. Ein Kunstwerk ganz besonderer Art ist die vierte, wohl als Ersatz der fehlenden Mollvariation gedachte Veränderung. Das Thema wird in ursprünglicher Form zuerst von der 1. Violine intoniert, durch neuartige kunstvolle Harmonisierung aber zum Ausdruck einer fast tiefsinnig weihevollen Empfindung gesteigert. Um so aufgeräumter gibt sich die folgende Variation: eine heitere Kirmeß-Szene. Die Melodie, mit burschikosen Schleifern verziert, erklingt in den Mittelstimmen zur humorvoll polternden Violoncellbegleitung und übermütig lachenden Violintrillern. Erst mit der Ausweichung nach B-dur wird die Lustigkeit gedämpft. Träumerisches Sinnen, sehnsuchtsvolles Schwärmen erwacht in der

Seele des Tondichters und mit fast wehmütiger Zartheit klingt das Stück aus — eine visionäre Erinnerung genossener Glücksmomente.

Diesem den seelischen Kern des Werkes bildenden Variationssatz steht das geschäftig regsame Finale ziemlich unvermittelt gegenüber, so daß man die Einordnung des Menuetts vor dem Andante fast bedauern möchte. Mit seinen kurz aufeinanderfolgenden, sich gleichsam das Thema hastig zurufenden Stimmeinsätzen wirkt der Beginn wie eine Vorahnung des Anfangs der c-moll-Symphonie, wenn auch innere Anknüpfungspunkte zwischen beiden Sätzen naturgemäß nicht vorhanden sind. Wie in den Finali der bisher erwähnten Quartette ist es auch hier vorzugsweise ein lebhafter, geistvoll durchgebildeter Spieltrieb, der das Stück beherrscht und in unablässiger Regsamkeit stetig wechselnde Gestalten aus den wandlungsfähigen Themen hervorzaubert.

Wohl am auffälligsten tritt dieses virtuos konzertierende Element im B-dur-Quartett hervor. Seinem allgemeinen Stimmungscharakter nach ähnelt es der etwa gleichzeitig entstandenen B-dur-Sonate op. 22, an die auch das in Akkordstufen aufwärtsstürmende Anfangsthema erinnert. Dieses Thema mit dem Ausdruck lebhaft pulsierender, spontaner Freude beherrscht den ganzen Satz. Vorübergehend wird es von dem besonnen zurückhaltenden, zeitweise in ernste Mollstimmungen versinkenden Seitenthema unterbrochen. Die munteren Gedanken des ersten Themas behalten indessen die Oberhand. Sie klingen bald neckisch polternd in Quintenstaccati aus der Bratsche oder dem Violoncell den Violinen zu, bald teilen sie sich dem dialogartig entwickelten humorvollen Auftaktmotiv mit. Bei der Überleitung zur Wiederholung des Hauptteils scheinen sie in dämmerndes Sinnen zu versinken, um sich dann mit dem Wiederbeginn des Themas von neuem energisch aufzuraffen. Es sind nur Schwankungen geringen Grades, denen die Grundstimmung unterworfen ist. Das Streben des Tondichters richtet sich mehr auf möglichst brillante, äußerlich eindrucksvolle, als poetische Ausdeutung der Themen.

Tiefere Empfindungen weckt das Es-dur-Adagio ma non troppo. Ein in fast zutraulicher Naivität bittendes Sechzehntelthema der 1. Violine hebt sich sanft andrängend empor und wird bei der Wiederholung mit zierlich geschwungenen Ornamenten geschmückt. Ein grüblerischer Mollgedanke, in Violine und Violoncell unisono beginnend, wird bald wieder durch das erste, zuversichtlich aufstrebende Thema abgelöst. Er erscheint im Anschluß an dessen Wiederholung in friedvoll verklärtem Dur. Die Gegensätze sind versöhnt. In einfachen, kunstvoll ornamentierten Harmonien verklingt der anmutige Satz.

Ein Prachtstück übermütigen Musikantenhumors ist das folgende Scherzo, scheinbar ein 6/8-, in Wirklichkeit ein 3/4-Satz. Diesen heimlichen Widerstreit der Taktarten benutzt der Tondichter zur Erzielung pikanter rhythmischer Effekte, die durch eine volkstümlich frische Melodik und brillante Instrumentalbehandlung zu hinreißenden Wirkungen gesteigert werden. Die naiv skrupellose Musizierfreudigkeit, die schon aus den vorangehenden Sätzen sprach, äußert sich hier und in dem kurzen, einem flotten Violonsolo vorbehaltenen Trio mit fast derber Unbekümmertheit. Sie gibt dem ganzen Werk den Stempel eines in sorgloser Freude scherzend dahinschwebenden Tonspiels.

In diesen heiteren Reigen klingen plötzlich Töne voll tiefen Ernstes hinein. Ein düsterer Schatten taucht auf, der die übersprudelnde Lust der bisherigen Sätze plötzlich zu verjagen scheint: „La Malinconia“. Geheimnisvolle Pianissimoklänge schweben in getragenen Rhythmen, gleichsam fragend aufwärts. In verminderten Septimenakkorden setzen sie sich fort, versinken dann in grüblerische Molltiefen, steigern sich zu schmerzlichen Ausrufen und verklingen in dumpfer Ungewißheit auf dem Dominantakkord von b-moll. Ist es die Reaktion auf den früheren Frohsinn und ungebundenen Übermut, die diese gespenstige Umdüsterung heraufbeschwört? Die heiter tätigen Kräfte lassen sich jedoch nicht dauernd verscheuchen. Aus der trüben Malinconia ringt sich ein tändelndes Allegretto hervor, ein Thema voll liebenswürdiger Anmut, dessen Beschwichtigungskünsten der griesgrämigste Zweifler nicht widerstehen kann. Es

bleibt fast durchweg der 1. Violine vorbehalten. Die anderen Instrumente begleiten in teils zart wiegenden, teils lustig stampfenden Akkorden, wie zu einem fröhlichen Tanz, der die Geister der Schwermut vertreiben soll. Zweimal noch versuchen diese wiederzukehren, stets von neuem abgewehrt durch das Allegretto-Thema. Kurz vor dem Schluß scheint dieses selbst in sinnende Adagio-Träume zu versinken. Doch schnell rafft es sich wieder auf, um in fröhlichem Prestissimo-Wirbel die Geister des Übermuts und der frohen Laune endgültig triumphieren zu lassen.

Daß Beethoven unter seinen sechs ersten Quartetten fünf in Dur schrieb, läßt erkennen, wie sehr in ihm das Bedürfnis nach der Aussprache vorwiegend heiterer, sonniger Gedanken überwog. Auffallend ist das Fehlen der Skizzen zum c-moll-Quartett. Dadurch wird die Vermutung nahegelegt, daß dieses Werk, wie es innerlich außer Zusammenhang mit den übrigen steht, auch zeitlich von ihnen getrennt ist. Es kann, wie Riemann annimmt, die Überarbeitung einer verloren gegangenen älteren Komposition sein. Solange indessen keine zwingenden Beweise für einen in frühere Zeiten zurückreichenden Ursprung des c-moll-Quartetts vorhanden sind, liegt die Vermutung näher, daß es das letztgeschaffene Werk der Gruppe op. 18 ist, eine Ergänzung der in den c-moll-Sonaten op. 10 und 13, dem c-moll-Klaviertrio op. 1, dem c-moll-Streichtrio op. 9 geschaffenen Tondichtungen. Ihnen reiht sich außer dem c-moll-Quartett op. 18 noch das c-moll-Klavierkonzert und das c-moll-Duo op. 30 für Klavier und Violine, weiterhin die — bereits 1804 skizzierte — c-moll-Symphonie und die Coriolan-Ouverture an. Die fast unmittelbare zeitliche Aufeinanderfolge dieser verschiedenartigen c-moll-Kompositionen, sowie andererseits die auffällige Vernachlässigung der in der Jugend so bevorzugten Tonart nach Abschluß der Coriolan-Ouverture und der 1808 beendigten Symphonie drängt zu der Vermutung, daß allen Werken dieser Tonart eine gemeinsame Idee zugrunde liegt. Nachdem diese in den beiden Orchesterdichtungen vollständig zum Austrag gekommen war, gelangte sie erst in der Spätzeit des Beethovenschen Schaffens, in der 1821—1822 entstandenen

Sonate op. 111 nochmals zur Erörterung, um nun von der Warte einer gereiften Weltanschauung aus eine neuartige Lösung zu finden. Man kann daher wohl von einem c-moll-Problem in Beethovens Tondichtungen sprechen, das die tragisch gedachten Werke seiner Jugend und frühen Manneszeit beherrscht und später dem f-moll- und dem d-moll-Problem weicht.

Das Suchen nach dem ersten großen Ziel des Lebenskampfes bildet den Inhalt dieser c-moll-Frühwerke. Das nagende innere Unbefriedigtsein, das Verlangen nach großen Aufgaben, der Eroberungsdrang gibt den Ansporn zum Entwurf der Werke. Solche Auseinandersetzungen subjektiver Art konnten zunächst nur in den Formen einer intimen seelischen Tonsprache stattfinden. So bedeuten die c-moll-Werke der Sonaten- und Kammermusikliteratur noch nicht den Kampf mit den Schicksalsmächten selbst, sondern erst das Ringen um die Erkenntnis dieser Mächte. Sie sind Vorbereitungen, an denen die Persönlichkeit sich selbst erkennen lernt, sich stählt und festigt. Aber sie bringen noch keine Resultate. Daher die unbefriedigenden, teils in leidenschaftlicher Unruhe, teils in visionärer Vorahnung des dereinstigen Sieges ausklingenden Schlüsse aller dieser Werke, denen das c-moll-Quartett sich als bemerkenswertes Mittelglied einreiht.

Schon das in ernster Majestät emporstrebende, über zwölf Takte durch fast drei Oktaven sich ausbreitende Anfangsthema verkündet eine Energie von gewaltiger Spannkraft. Wuchtige Akkorde der 2. Violine, Bratsche und des Violoncells, denen die 1. Violine ebenso kraftvoll antwortet, scheinen dem weiteren Vordringen des Themas gebieterisch entgegenzutreten. Doch mit leidenschaftlichem Aufschwung überwindet dieses die Hindernisse, um dann in das zuversichtliche Es-dur-Seitenthema einzumünden. Ähnlich wie in der d-moll-Sonate op. 31, in der f-moll-Sonate op. 57 knüpfen sich auch hier Verbindungen zwischen beiden Themen: das Seitenthema ist aus dem ersten entwickelt. Es nimmt die emporgreifende Achtelphrase des Hauptthemas auf und zeigt durch ihre Umwandlung nach Dur gleichsam das Ziel der im ersten Thema verborgenen Hoffnungen. Mit besonderer Freude am Wohllaut wird dieses Seitenthema weiter-

geführt. Die 1. Violine und Bratsche übernehmen es in Oktavenverdoppelung, die 2. Violine begleitet in Sextenparallelen. Ein mutvoll ansteigender Es-dur-Schluß gibt hoffnungsfreudigen Ausklang, und das wie drohend flüsternde Unisonomotiv wird von kräftigen Akkorden zum Schweigen gebracht. Erst die Durchführung bringt einen Widerstreit zwischen den leidenschaftlich drängenden und dem hoffnungsvoll verheißenden Gedanken. Dieser muß der Wiederholung des Hauptthemas weichen, dem jetzt die Führung verbleibt. Auch die mit spontanem Energieausbruch nach Des-dur sich wendende Coda wird von den zu leidenschaftlicher Wildheit gesteigerten Anfangsmotiven beherrscht.

Diesem in heftig erregten Affekten gehaltenen Eröffnungssatz folgt ein Scherzo betiteltes C-dur-Andante scherzoso quasi Allegretto, ein Idyll von der Art etwa des Andante aus dem Es-dur-Trio op. 3, ein Stück voll heiter genügsamen, beschaulichen Inhalts. Wie im Andante der Ersten Symphonie intoniert die 2. Violine das anmutig tänzelnde Thema zuerst allein. Die übrigen Stimmen treten in imitatorischen Einsätzen hinzu. Es entspinnt sich ein in zarten Klängen gehaltener Reigen. Erst im Mittelsatz ertönen teils energisch drohende, teils zweifelnd fragende Stimmen. Sie leiten bald in die Anfangsstimmung zurück, um von nun ab im fein unterhaltenden Spiel alle leidenschaftlichen Gedanken vergessen zu lassen oder doch mit schmeichlerischer Grazie abzuwehren.

Aus dem idyllischen Scherzo-Intermezzo führt der energisch anhebende Menuett wieder in ernstere Gebiete zurück. Ein unruhiges Wogen der Empfindungen spricht aus der mit Chromatik reich durchsetzten Melodik, den eigenwilligen Sforzati auf schlechten Taktteilen, den wie unwillig kurz abbrechenden Schlußtakten. Auch das von freudigeren Tanzmotiven durchklungene Trio — bei der Wiederholung wie in drängender Hast schneller vorüberziehend — bringt dem beunruhigenden Menuett gegenüber keinen festen Rückhalt. Der Beginn des Finales zeigt das Ziel, dem der 3. Satz zusteuert. Wie im Rondo der Pathétique herrscht eine leidenschaftlich fiebernde Erregung, ohne den stolzen Gedankenschwung des 1. Satzes, dafür aber diesem gegenüber im Ausdruck zielloser Unruhe erheblich gesteigert.

Beschwichtigende Gedanken tauchen vorübergehend auf: so das ausdrucksvoll singende As-dur-Nebenthema, das verheißungsvolle C-dur-Intermezzo. Aber immer wieder bricht der wirr erregte Anfangsgedanke hervor, vorwärts treibend und hetzend, bis im atemraubenden Prestissimowirbel die Kräfte allmählich erschlaffen. Ein erlösendes C-dur nimmt die rastlos Irrenden auf und führt empor zu befreienden Höhen, während in der Tiefe wie in dumpf rasselnden Trommelwirbeln das Ende des phantastischen Spiels verkündet wird.

Unter den Werken 18 steht das schwermütig ernste c-moll-Quartett völlig vereinsamt als Erzeugnis einer Lebensanschauung, die an Stelle der frohen Übereinstimmung mit Welt und Menschen nagende Unzufriedenheit verkündet. Innerhalb der Serie op. 18 fehlt das ergänzende Gegenstück zu dieser c-moll-Dichtung. Aber geschaffen hat Beethoven ein solches Werk trotzdem. Nur bedient er sich diesmal nicht der gewohnten Quartett-, sondern — zum ersten und für eine mehrsätzige Originalkomposition zugleich letzten Mal — der Quintettform. Es entsteht das Streichquintett op. 29, das schon durch die Wahl der Tonart Aufmerksamkeit erregt. Die bisher geschaffenen C-dur-Werke Beethovens waren die Sonate op. 2, III, das Klavierquartett in C-dur, sowie die Triowerke für zwei Oboen und Englisch Horn und das Klavierkonzert op. 15. Abgesehen von dem Bläsertrio gehören gerade diese Kompositionen zu den minderbedeutenden aus Beethovens Jugendzeit. Das erste hervorragende C-dur-Werk entsteht 1799—1800: die Erste Symphonie. Von hier aus steigt die Linie der C-dur-Werke über die Prometheus-Ouverture und das Quintett op. 29 hinauf zur Waldstein-Sonate op. 53 (1804). Mit ihr beginnt die Reihe der großen C-dur-Dichtungen: der drei Leonore-Ouverturen, des C-dur-Quartetts op. 59, der Ersten Messe. Dann erlischt das Interesse für C-dur-Stimmungen, um später nur noch episodisch in der Violoncell-Sonate op. 102, den Ouverturen op. 115 und 124 und den Diabelli-Variationen hervorzutreten. Ist diese allmählich wachsende Bevorzugung und spätere Vernachlässigung einer bestimmten Tonart an sich schon auffallend, so erhält sie besondere Bedeutung durch einen vergleichenden Hinblick auf

die c-moll-Werke. Es zeigt sich, daß das Dur- und Mollgeschlecht auf C fast gleichzeitig von Beethoven mit Vorliebe gepflegt wird, bis beide sich in der 1808 vollendeten Fünften Symphonie vereinigen, um in dieser Vereinigung die tiefstschürfende Charakteristik zu erfahren. Die Kontraste, die Beethoven hier wie später nochmals in der Sonate op. 111 innerhalb eines einzigen Werkes einander gegenüberstellt, kommen schon in den vorangehenden Schöpfungen zum Ausdruck, so daß die c-moll- und C-dur-Stücke einander ergänzen. Sie hängen nicht so eng zusammen wie die Sätze der Symphonie und der Sonate. Wohl aber sind sie Spiegelungen innerlich verwandter Ideen, die sich in den c-moll-Werken in schmerzlich erregten, in den C-dur-Werken in freudig bewegten Affekten äußern.

Diese psychologischen Zusammenhänge zwischen den c-moll- und C-dur-Schöpfungen geben sich auch zu erkennen, wenn man das in der Serie op. 18 vereinsamt stehende c-moll-Quartett dem C-dur-Streichquintett op. 29 gegenüberstellt. Gemeinsam ist beiden Werken zunächst die Grundstimmung tiefen Ernstes, die im c-moll-Quartett leidenschaftlich erregten, im Quintett still sinnenden, nachdenklich wägenden Ausdruck annimmt. Das wellenförmig emporsteigende, vom Violoncell in Gegenbewegung begleitete Anfangsthema trägt den Ausdruck maßvoll edler Ruhe. Die langgehaltenen Anfangsnoten der zweitaktigen Phrasen, die ununterbrochene Legatolinie, die in leiser Achtelbewegung murmelnde Bratschenbegleitung — alles zusammen erzeugt den Eindruck innerlich gefestigter Klarheit, die aus Überwindung der Leidenschaft gewonnen ist. Die Wiederholung des Themas bringt keine Änderung des Affektes, nur eine durch koloristische Steigerung gewonnene Bestätigung der Anfangsstimmung. Die 2. Bratsche fügt in Oktavenparallelen eine neue Begleitstimme hinzu, das Thema wird in höherer Oktave der 2. Violine zuerteilt und überdeckt von einer einfachen, klanglich bezaubernden Nebenstimme der 1. Violine. Man könnte diesen Anfang direkt an den Schluß des c-moll-Quartetts anfügen — er ist eine unmittelbare Fortsetzung der dort kurz angedeuteten erlösenden Dur-Stimmung.

Dieser in getragener Ruhe sich ausspinnenden Melodie stellt sich ein in lebhaften Achteltriolen aufstrebendes Bewegungsmotiv als vorwärtstreibendes Element entgegen. In veränderter Fassung schließt es sich auch dem zart beruhigenden Seitenthema an. So entwickelt sich der ganze Satz aus dem Widerstreit eines in gleichmäßigem Ernst dahinfließenden und eines aufreizenden, gleichsam zu Taten treibenden Gedankens. Sein unablässiges Drängen stört die sichere Ruhe des ersten, treibt ihn bald zu schmerzlich stöhnenden, bald zu energisch abwehrenden Wendungen. Es sind ähnliche Kontraste, wie im 1. Satz der F-dur-Sonate op. 54, wo ebenfalls das melodische Anfangsthema, durch einen widersprechenden Triolenrhythmus vorwärtsgetrieben, gleichsam zur Überwindung seiner Passivität gezwungen wird. Auch der Ausgang ist in beiden Sätzen ähnlich. Das Triolenmotiv wird — im Quintett bereits vor Beginn der Wiederholung — gebändigt. Nach einem letzten Aufbäumen in vollen Akkorden der fünf Instrumente verklingt es klagend in chromatisch abwärts sinkenden Ganztaktnoten der 1. Violine, die dann zur Wiederaufnahme des friedvollen Anfangsgedankens übergeht. Die Coda gibt diesem Ausgang eine energievolle Bestätigung. Nachdem das Triolenmotiv zu einer fast leidenschaftlichen Steigerung geführt hat, wird es von der 1. Violine in immer ruhigeren Rhythmen bis zu den äußersten Klanghöhen emporgeleitet. Während die Oberstimmen hier in heiteres Trillergelächter ausbrechen, stürzt der Triolenrhythmus immer tiefer herab, um auf einer Fermate der 2. Bratsche und des Violoncells zu endigen und dem ruhig obsiegenden Hauptthema endgültig zu weichen.

Fesselte der 1. Satz durch seine melodisch und klanglich feinsinnige Gedankenführung, so ist das Adagio molto espressivo F-dur eine der bezauberndsten Eingebungen des Lyrikers Beethoven. Das mezza voce aus der 2. Violine emporquellende erste Thema, die träumerische Sequenzenfolge des Zwischensatzes, die gleichsam zärtlich stammelnde Violinmelodie des Mittelteils, die sich bei der späteren Wiederholung in stockende Seufzer verliert, das innige Schlußduett des Violoncells und der 1. Violine — welch ein überwältigender Reichtum an klanglich wie poetisch gleich fein und tief empfundenen

Schönheiten. Scherzo und Finale wenden sich wieder heiter erregten Stimmungen zu, ohne die in den vorangehenden Sätzen innegehaltenen Empfindungsgrenzen zu überschreiten. Namentlich das Scherzo mit seinem halb übermütig, halb energisch emporstrebenden Thema mutet fast wie eine in fröhlich ungebundene Stimmung übertragene Fortsetzung des 1. Satzes an. Weist doch die Violoncellstimme sowie die Weiterführung der 1. Violine notengetreue Anklänge an das Anfangsthema des Allegros auf. Die enthusiastisch sich emporschwingende F-dur-Melodie des Trios scheint an die Zärtlichkeit der Adagio-Gedanken zu erinnern und sie temperamentvoll feurig zu steigern. Diese Anklänge mögen zufälliger Art sein — sie befestigen deswegen nicht minder die innere Einheitlichkeit des Ganzen.

Der merkwürdigste Satz ist das Finale: ein Gegenstück zur Malinconia des B-dur-Quartetts, aber ohne erläuterndes Programm. Es beginnt mit einem 6/8 Presto, das wie die Schilderung eines Gewittersturms anmutet. Über tremoloartig schwirrende Sechzehntel der vier tieferen Instrumente zucken kurz abbrechende Violinpassagen, bald in skalenartigen Läufen wechselnd auf und nieder eilend, bald in scharf gestoßenen Achteloktaven emporstürmend, bald wie Blitze aufflammend. An diese spannende Introduktion knüpft sich nach kurzer beschwichtigender Überleitung ein wogendes Achtelthema, in As-dur beginnend und in G-dur kadenzierend. Der Sturm kehrt wieder, diesmal durchklungen von einer in energischen Rhythmen schreitenden, fanfarenartigen Marschmelodie. Ihr gesellt sich eine in Synkopen gleichsam widerwillig abwärts gezogene Gegenstimme zu. Während diese neuen Gedanken in straffem 2/4 Takt notiert sind, beharrt das Sechzehntelmotiv der Violine im 6/8 Takt. Unter unablässiger Vertauschung der Stimmen bereitet sich eine gewaltige Steigerung vor, die nach der zweiten Übernahme des Marschthemas durch die 1. Violine in eine breite E-dur-Kadenz mündet. Und nun leuchtet das Ziel auf: ein A-dur-„Andante con moto e scherzoso" scheint die irrenden, erregten Stimmen aufnehmen und beschwichtigen zu wollen. In liebenswürdiger Heiterkeit breitet es sich aus und schließt mit dem erwartungsvoll fragenden Dominantseptimenakkord. Doch von neuem entfesselt sich der Sturm, die

bisherigen Entwicklungsphasen in kürzerer Fassung nochmals durchlaufend. Jetzt aber schließt er, gleichsam im voraus dem Folgenden zustimmend, mit dem Quartsextakkord von C-dur. Nun erst scheint das gleichfalls in C-dur anhebende Andante seine rechte Wirkung ausüben zu können. Die Sturmmotive tauchen zwar nochmals auf, aber sie führen jetzt zum frohgestimmten C-dur-Abschluß, der mit kräftigen Akkorden das Stück siegesbewußt beendet.

Es existieren außer op. 29 und der vermutlich zu Studienzwecken 1817 geschriebenen D-dur-Quintettfuge op. 137 noch zwei Streichquintette von Beethoven. Aber obwohl beide eine besondere Opusnummer tragen, sind sie doch nur Übertragungen älterer Werke. Das Quintett op. 4 ist eine teilweis neugestaltete, in der Faktur und im Ausdruck verfeinerte Umarbeitung des Bläser-Oktetts. Hier mag Beethovens Absicht gewesen sein, ein nicht veröffentlichtes Werk nutzbringend zu verwerten und durch Umgießung in andere Klangformen zu verbessern. Dagegen verdankt das Quintett op. 104 seine Entstehung einem Zufall. Im Jahr 1817 übergab ein Ungenannter Beethoven die Quintettbearbeitung des c-moll-Trios op. 1. Beethoven mochte die Fassung nicht zusagen. So setzte er sich selbst hin und verfertigte ein neues Arrangement, dem er die humoristische Aufschrift gab: „Bearbeitetes Terzett zu einem 3 stimmigen Quintett von H. Gutwillen u. aus dem schein von 5 stimmen zu wirklichen 5 Stimmen ans Tagslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu einigem Ansehen erhoben von H. Wohlwollen, 1817, am 14. august N. B. Die ursprünglich 3 stimmige Quintett-partitur ist den Untergöttern als ein feierliches Brandopfer dargebracht worden“.

Auch diese Bearbeitung weicht in Einzelheiten vom Original ab, ohne indessen erhebliche Änderungen aufzuweisen. Wir besitzen noch einige andere Übertragungen von Beethovens Hand, darunter das Arrangement der D-dur-Symphonie als Klaviertrio und die nach F-dur übertragene Quartettbearbeitung der E-dur-Sonate op. 14. Späterhin hat Beethoven ähnliche Arbeiten nicht mehr unternommen. Die Vorgeschichte des Quintetts op. 104 zeigt, daß dieses Werk seine Entstehung nur einer guten Laune des Tondichters verdankt. Ähn-

lich wie hier wurde auch bei der Klavierübertragung der Quartettfuge op. 133 die Vorlage eines schlechten Arrangements für Beethoven zum Anlaß, sich selbst der Sache anzunehmen. Aber für den künstlerischen Reiz der Transskription, wie ihn die Zeit Johann Sebastian Bachs und später wieder Liszt erkannte und auffaßte, besaß Beethoven wenig Verständnis. Bei ihm war die Art der klanglichen Einkleidung durch die poetische Idee bedingt und aus dieser erst erwachsen. So konnte ihm eine nachträgliche Umarbeitung stets nur als Konzession an Publikum und Verleger erscheinen.

Diese unmittelbare Abhängigkeit des klanglichen Ausdrucks von der Idee selbst bestimmte ihn einzig bei der Auswahl der von ihm gepflegten Kompositionsgattungen. Beethoven hatte sein Interesse der Kammermusik für Streichinstrumente nicht aus Abwechslungsbedürfnis zugewendet, sondern weil die besondere Art seiner Ideen gerade die Darstellung durch das Streichensemble forderte. Und plötzlich, nachdem er die Trios op. 8 und 9, die Quartette op. 18, die Quintette op. 4 und op. 29 geschaffen hat, scheint sein Interesse für die in den letzten Jahren so liebevoll gepflegte Gattung zu erlöschen. Eine Pause von mehr als vier Jahren fällt zwischen den Abschluß des Quintetts (1801) und den Beginn des ersten der Rasumowsky-Quartette op. 59 am 26. Mai 1806. Wie erklärt sich dieser merkwürdige Abstand?

Mit dem Ende des alten Jahrhunderts hatte Beethoven die drei Wege gefunden, die seinem zukünftigen Schaffen gewiesen waren: in der Solosonate die Entwicklung des freien Phantasiestils, in den Orchesterwerken die Pflege des großzügigen symphonischen Stils und in der Kammermusik die verfeinerte, durch Abstraktion gewonnene Spiegelung der errungenen Schlußerkenntnisse. Fortschritte in der Kammermusik bedingten zunächst Fortschritte in den übrigen Gattungen. Solche Fortschritte waren wohl schon in Vorbereitung, aber noch nicht zur Ausführung, geschweige zur Vollendung gekommen. Was Beethoven in den bisherigen Kammermusikwerken geleistet hatte, entsprach dem Stil der Ersten Symphonie und der Phantasiesonaten. Aber in diesen Gattungen gärte es und

drängte nach Weiterentwicklung. Die Resultate der sich vollziehenden Wandlung mußten erst feststehen, ehe der Untergrund für neue Quartettkompositionen gegeben war. Diese Resultate waren auf symphonischem Gebiet die Eroica mit der ihr zugrunde liegenden bewußten Erkenntnis der leitenden poetischen Idee, die auch in den Leonore-Ouverturen zum Ausdruck kommt, auf dem Gebiet der Sonate das Vordringen der konzertanten Elemente und die dadurch bewirkten Stilveränderungen in den Solosonaten bis op. 57 und in den Duosonaten bis op. 47. Während sich diese entscheidenden Wandlungen auf dem Gebiet der Sonate und Symphonie vollzogen, wurde die Oper Leonore geschaffen, die den Tondichter Beethoven wieder auf neue Gebiete des Innenlebens führte, ihm bisher unbekannte Empfindungsquellen erschloß. So aus dreifachem Zustrom gespeist, wachsen die nächsten großen Kammermusikwerke heran: die drei symphonisch-konzertanten Quartette op. 59.

Gleich der Anfang des ersten Werkes, des F-dur-Quartetts, gibt ein prägnantes Bild von der neuen, orchestral-quartettmäßigen Gestaltungsart. Über 19 Takte spannt sich das Hauptthema. Ruhig singend beginnt es im Violoncell, um dann in stetem Drang nach oben an die 1. Violine überzugehen und hier mit starkem Crescendo in einen kraftvollen F-dur-Schluß zu münden. Den nicht melodieführenden Instrumenten fällt nur die schmucklose, in gleichmäßigen Achtelrhythmen ausschwingende Begleitung zu, die mit verblüffend kühner Einfachheit gestaltet ist. Nur einmal wechselt vor dem F-dur-Schluß Tonika- und Dominant-Harmonie, unmittelbar vor der Weiterführung des Violoncellthemas durch die 1. Violine. Die Töne des Themas sind nicht einzeln harmonisiert — wie eine fließende Ansprache steigt die Melodie empor, unbekümmert um harmonische Reibungen. Dieses achtlose Hinweggleiten über kleinliche Bedenken, dieses zweifelsfreie Sicherheben und ruhige Ausströmenlassen eines großen beherrschenden Gedankens ist charakteristisch für den Inhalt des ganzen Satzes. Eine Anzahl kontrastierender Themen tritt dem ersten entgegen. Zunächst, unmittelbar anschließend an die F-dur-Kadenz ein in kurz abgerissenen

Akkorden barsch auffahrendes, befehlshaberisches Motiv. Sein energischer Ausdruck wird schnell wieder gedämpft — zurückhaltende verminderte Septimenakkorde scheinen Zweifel und Ungewißheit zu verkünden. Aus dem unentschiedenen Schwanken führt eine in beschwichtigenden Achtelterzen gleitende gesangvolle Umbildung des 1. Themas zum kraftvollen G-dur-Abschluß. Ein in energischen Triolen aufwärtsrollendes Violoncellthema befestigt die gewonnene Ruhe, die, nochmals durch leise aufzuckende Zweifel gestört, den Eintritt des friedlichen Seitenthemas in C-dur vorbereitet. Dieses hängt mit dem vorangehenden Violoncellthema eng zusammen. Es ist eigentlich nur die melodische und harmonische Ergänzung der Violoncellstimme, die, ihres streitbaren Ausdrucks beraubt die Grundlage des Seitenthemas bleibt. In sanft schwärmerischen, weiterhin heiter spielenden Wendungen spinnt sich das neue Thema aus und führt zu enthusiastischem C-dur-Aufschwung.

Doch gerade hier melden sich wieder die zweifelnden Stimmen. Der gehaltenen dreigestrichenen Terz e—g der Violinen antwortet aus der Tiefe, wie ungläubig fragend, das überraschende a—cis der Bratsche und des Violoncells. Die Dominantharmonie von C-dur tritt vermittelnd zwischen die Gegensätze. Ein friedlich singender C-dur-Schluß bringt beruhigenden Ausklang, und eine unauffällig sich einfügende F-dur-Wendung leitet zur Aufnahme des Anfangsgedankens zurück. Beethoven läßt diesmal die Wiederholung des Vordersatzes aus und wendet sich gleich der Durchführung zu. Die große Linie des Themas wird unterbrochen. In allmählich unruhig werdender Modulation trübt sich die klare Stimmung. Von F-dur über B-dur wendet das Thema sich nach g-moll. Aus dem Achtelmotiv des zweiten Taktes formt sich ein beunruhigender Gedanke, der sich allmählich allen Stimmen mitteilt und aus zweifelndem Geflüster zu gebieterischen Unisonogängen führt. Durch die geheimnisvollen Halbtakt-Terzen unterbrochen, findet er auch in der friedlichen C-dur-Schlußwendung des Seitensatzes keine Ruhe. In stetem unruhvollen Suchen verliert er sich über eine tröstende Des-dur-Intonation des Hauptthemas hinweg in ein grüblerisches es-moll-Fugato. Aber aus diesem Hineinspinnen in phantastisches Sinnen führt neu

erwachendes Kraftbewußtsein wieder zurück in die Wirklichkeit. Das erste Thema ringt sich immer selbstbewußter empor. Die schroffen Rhythmen des Nachsatzes erscheinen diesmal nicht als Ergänzung, sondern als Ankündigung des Hauptthemas, und bald breitet sich dieses in ursprünglicher Schönheit und Größe wieder aus. Über die in verkürzter Darstellung wiederkehrenden reflektierenden Störungen hinweg entfaltet es sich in der Coda zu heroischem Glanz und beendet sieghaft den Satz.

Eine Ausnahmestellung in der Beethovenschen Kammermusik und wohl in der gesamten Literatur überhaupt beansprucht der 2. Satz dieses Werkes: Allegretto vivace e sempre scherzando. Ein Erzeugnis subjektivster Phantastik zeigt es zugleich überraschende Volkstümlichkeit in der Erfindung. Übermut und Melancholie, ausgelassener Humor und tiefsinnige Grübelei, Zweifel und Zuversicht stehen nebeneinander, wechseln in jähen Kontrasten ab. Es ist ein Gaukelspiel paradoxer Ideen, ein Virtuosenstück in der Kunst, heterogene Empfindungen miteinander zu verbinden. Der einleitende Trommelbaß des Violoncells, über dessen Seltsamkeit manche der zeitgenössischen Hörer in Lachen ausbrachen, ist das rhythmische Grundelement des Satzes. Angeregt durch diesen leise hallenden Tanzrhythmus beginnt die Phantasie ein kapriziöses Spiel, läßt Stimmungen verschiedenster Art traumhaft durcheinanderwirbeln und kehrt dabei immer wieder auf den Eingangsgedanken zurück, der am Schluß, einem neckischen Kobold gleich, im Violintriller kichernd entschwirrt. Eine kaum übersehbare, in ihrer widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit verwirrende Fülle motivischer Bildungen taucht auf. Das tänzelnde B-dur-Anfangsthema der 2. Violine scheint wie aus weiter Ferne herüberzuhallen und wird von der gleichsam aus entgegengesetzter Richtung erklingenden 1. Violine in As-dur wiederholt. Es folgt eine zart sich wiegende B-dur-Melodie der vier Stimmen, in die unvermutet der Grundrhythmus in stampfenden Fortissimoakkorden hineinklingt. Hier scheinen Reminiszenzen an die geheimnisvoll gehaltenen Halbtakt-Terzen des ersten Satzes wach zu werden. Das Fortissimo bricht plötzlich ab, ähnlich fragende harmonische Ausweichungen wie im Eröffnungssatz schließen sich im leisen

Sechzehntelvibrato der einzelnen Instrumente an. Das heitere Anfangsthema verwandelt sich in eine zartklagende d-moll-Melodie. Sie endet auf dem unisono verklingenden pochenden d, das wieder in den Anfang zurückleitet. Zum zweitenmal wird das Violinthema umgeformt, jetzt zu einem volkstümlichen Dialog der 2. Violine und Bratsche. In unaufhörlichem Wechsel, oft von Takt zu Takt in der Stimmung umschlagend, breitet sich der Satz aus. Über eine melancholische f-moll-Episode hinweg wird die B-dur-Melodie des Anfangs in schwärmerische H-dur-Klänge hinübergespielt. Aus dem Grundrhythmus formt sich ein heimlich kosendes H-dur- und Ges-dur-Intermezzo und führt zu einer elementaren Fortissimosteigerung. Von C-dur über c-moll, G-dur und g-moll nach d-moll leitend, klingt sie mit dem verminderten Septimenakkord auf dis schrill aus. Leises a-moll-Geflüster leitet in die phantastisch variierte Wiederholung des Anfangs zurück. Die Verteilung des Themas an die vier einander ergänzenden Stimmen in der Coda, die Wiederkehr des B-dur-Gesangs in elegischer e-moll-Umdeutung, dann das leise Verflattern des Grundgedankens und das derbe Gelächter der Schlußtakte — das sind einige der unzählbaren kostbaren Einzelheiten dieses tiefsinnigsten aller Beethovenschen Allegretti.

Aus der selbstbewußt stolzen Ruhe, die der Ausgang des ersten Satzes gewonnen hatte, zum kapriziösen Fantasiespiel des Scherzos, von diesem hinab in die Schmerzenstiefen des f-moll-Adagio molto e mesto — es ist kein äußerlich aneinandergereihter, sondern ein psychologisch begründeter Gedankengang. Ein Ausdruck unergründlich tiefer Trauer, tränenerstickter Wehmut beherrscht die abwechselnd verlangend sich aufrichtende und schmerzlich sich niederbeugende f-moll-Melodie. Bei der tröstenden As-dur-Wendung erscheint sie von einem Schimmer der Verheißung überstrahlt, um dann um so heftiger in die f-moll-Klage zurückzusinken. Das Violoncell wiederholt die von der Violine vorgesungene Melodie, im Ausdruck des Schmerzes wie der Hoffnung durch die hinzutretende Gegenstimme der 1. Violine noch ergreifender klingend. Die wehmütige Klage steigert sich. Ein trotziges Terzenmotiv bereitet eine neue, in den Intervallen des c-moll-Akkordes emporstrebende Melodie vor.

Sie wandelt sich nach heftig aufflammender Erregung in verheißungsvolle Dur-Klänge, die aber bald wieder von dem ersten Gesang verdrängt werden. Nochmals erklingt die Stimme der Verheißung. Eine innige Des-dur-Melodie molto cantabile entfaltet sich und scheint beseeligendes Vergessen über alle Schmerzen zu breiten. Doch noch haben die klagenden Stimmen nicht ausgesungen. Von neuem beginnt die Anfangsmelodie der Violine. Düstere Bratschentremoli, erregt wogende Akkordfigurationen der 2. Violine, dumpfhallende Pizzicati des Violoncells begleiten. Die Erregung steigert sich zu unersättlicher Klage bei der späteren Wiederholung der Melodie, wo beide Violinen in Oktavgängen über den bebenden Zweiunddreißigsteln der Bratsche und des Violoncells schweben. Und gerade jetzt, nachdem alle von außen kommenden Tröstungen versagt haben, scheint die Macht des Schmerzes plötzlich gebrochen zu sein. Als ob die Nebel sich allmählich von einer dichtumflorten Landschaft heben, schweben perlende Violingänge eilend auf und nieder. Sie endigen mit einem langgehaltenen Triller, zu dem das Violoncell eine humorvoll behagliche Volksweise „Thème russe" anstimmt. In immer höher sich aufschwingenden Trillern begleitet die Violine, um dann selbst das Thema zu übernehmen. Mit unermüdlicher Gestaltungsfreude ausgeführt und durch entsprechende Nebenthemen ergänzt, führt es zu einem Aufschwung, wie er innerhalb der Quartettgattung so zündend temperamentvoll noch nie erklungen war. Unerschütterlicher Lebensmut klingt aus den robusten Rhythmen. Auf dem scheinbaren Endpunkt der Steigerung angelangt, mündet das Thema in ein breites Adagio. Immer leiser werdend, scheint es alle Kräfte zusammenzuraffen und zum zartesten dreifachen Piano zu verfeinern, um sie dann im Schlußpresto brausend emporschäumen zu lassen.

Aus ruhig selbstbewußter Größe zu phantastisch erregter Tätigkeit, aus sehnsuchtsvoller Klage zu kraftvoll heiterem Genießen — das etwa ist der Ideengang des F-dur-Quartetts. Seine beiden Nachbarwerke sind ihm verwandt in der lebensbejahenden Schlußwendung. Aber die psychologischen Voraussetzungen, auf denen sie

ruhen, sind wesentlich anderer Art. Auch der Entwicklungsgang weicht in beiden Werken von dem des F-dur-Quartetts erheblich ab. Er zeigt im C-dur- eine einfachere, im e-moll-Quartett kompliziertere Linienführung, Unterschiede, die schon in der Wahl der Grundtonarten zum Ausdruck kommen. Gehören doch sämtliche e-moll-Kompositionen zu den sensibelsten, an fein abgewogenen Kontrasten und zarten Empfindungsschwankungen reichsten Tondichtungen Beethovens.

Bereits der Anfang des e-moll-Quartetts zeigt eine Mannigfaltigkeit wechselnder Stimmungen, wie sie innerhalb der Umgrenzung eines Themas selten zum Ausdruck kommen. Die beiden energischen Eröffnungsakkorde (sie erinnern an den Beginn der Eroica, sind im Quartett aber nicht präludierende Einleitung, sondern Anfangsglied des Themas), die folgende spannende Ganztaktpause, dann das fragend aufsteigende Dreiklangmotiv mit dem huschend zurückgleitenden Sechzehntel-Abschluß — das ist ein Thema von so belebtem Wechsel des Mienenspiels, wie es bei Beethoven selten erscheint. Die Fortsetzung entspricht diesem Anfang. Nochmals die spannende Pause, nochmals die scheue Frage, jetzt in F-dur zuversichtlicher erklingend. Doch als nun zum drittenmal das stockende Schweigen eintritt, da drängen die Stimmen ungeduldig mit der durch energische Sforzati gesteigerten Frage vorwärts. Ein klagendes e-moll-Motiv der 1. Violine erklingt. Es setzt sich in gleichsam suchend gleitenden Gängen fort, kurz vor dem Ziel durch die schroff einschneidenden, widersprechenden Akkordschläge unterbrochen. Wieder erschrecktes Innehalten, dann nochmalige Aufnahme des klagenden Motivs, nochmals die suchend eilende Fortsetzung. Sie führt zunächst zu einer ernsten c-moll-Wendung und dann, unbefriedigt weiter eilend, zum Halbschluß auf D. Jetzt endlich scheint der unstete Gedanke die rechte Richtung erfaßt zu haben. Die unruhig irrende Sechzehntelbewegung formt sich zur gleichmäßig fließenden Begleitung. Ein zart singendes G-dur-Thema erscheint in der 1. Violine und wird in anmutiger Fortsetzung ausgesponnen. Wieder stellt sich kurz vor dem kadenzierenden Abschluß ein gleichsam unwillig widersprechendes Gegenmotiv ein. Seine energischen Rhythmen lösen sich

allmählich in verschwimmende Synkopen und weichen einem lebhaft jubelnden, den Vordersatz abschließenden G-dur-Thema.

Die fragenden e-moll-Gedanken waren bis jetzt durch freundlich begütigende G-dur-Themen beschwichtigt worden. Nun aber, im Durchführungsteil, treten sie von neuem, dringender und gebieterischer als vorher auf. Mit kühner harmonischer Wendung von Es-dur nach h-moll leiten die Akkordschläge das Wiedererscheinen des fragenden Dreiklangsthemas ein. In liebenswürdiger Tändelei wendet es sich nach As-dur. Fast unvermerkt nach b-moll gleitend scheint es hier, wie in träumerisches Sinnen versinkend, sich in zart schwebende Synkopenharmonien zu verlieren. Durch leise klagende Rufe gestört, schwellen sie allmählich an. Mit plötzlichem Energieausbruch wird das klagende Nachsatzmotiv der Anfangsgruppe in heftig stürmenden C-dur- und a-moll-Klängen intoniert. Eine lebhafte Steigerung, die beim Erscheinen der Anfangsakkorde ihren Höhepunkt erreicht, leitet in den Hauptsatz zurück. Die volle Entfaltung des 1. Themas hat auch der Durchführungsteil nicht gebracht — sie bleibt der Coda vorbehalten. Auch sie wird wie die Durchführung durch die gebieterischen Akkordschläge eröffnet, und auch hier scheint das nachfolgende Hauptmotiv sich zuerst in ablenkenden Synkopenumschlingungen zu verlieren. Doch das Sechzehntelmotiv ringt sich aus ihnen empor und schwillt zu leidenschaftlicher Erregung an. Im Fortissimo-Unisono der vier Stimmen richtet sich das e-moll-Thema in drohender Größe auf, um dann, schnell zurücksinkend, in der Tiefe leise zu verschwinden.

Überblickt man das reich verschlungene Stimmungsgewebe dieses Satzes, so zeigt sich das Bild einer vorwärts strebenden, durch Zweifel und Widersprüche an der Entfaltung ihrer Kräfte behinderten und vom Ziel abgelenkten Energie. Sie ringt sich am Schluß zur Entschlossenheit durch, ohne eine endgültige Klärung der inneren Widersprüche errungen zu haben. Diese erfolgt erst im 2. Satz — nicht durch eine Kampfesentscheidung, sondern durch eine vertiefende innere Vereinigung der Gegensätze. Diese Selbsteinkehr des zwischen handelnden und zweifelnden Gedanken Schwankenden, diesen befestigenden Ausgleich unentschieden wogender Empfin-

dungen verkündet schon der Anfangsgedanke des Adagios, die choralartig schreitende innige E-dur-Melodie. Wie ein stilles Gebet wird sie von der Violine vorgesprochen. In Abständen von je einem Halbtakt gesellen sich die übrigen Instrumente leise hinzu. Die zuerst gleichsam nur zaghaft geäußerte Bitte klingt allmählich zuversichtlicher, eindringlicher. In Oktav-Verdoppelung ertönt die Melodie aus der 2. Violine und Bratsche. Das Violoncell ordnet sich ihnen harmonisch unter, während die 1. Violine eine ausdruckvoll belebende Begleitstimme hinzufügt. Ein schwärmerischer Nachsatz der 2. Violine führt mit großer Steigerung zu einem markant rhythmischen H-dur-Gedanken von feierlich marschartigem Gepräge. Ihm folgt ein träumerischer Epilog, gleichsam als Ausklang tiefen Friedensglückes, dem auch das zart auf dem Orgelpunkt H sich wiegende Triolenmotiv innig beredten Ausdruck gibt. Einer beseligenden Verheißung gleich wird das Gebetsthema in H-dur von der 2. Violine nochmals intoniert, überstrahlt von einer neuen, in Sextenparallelen schreitenden Gegenstimme der 1. Violine, deren schmelzender Gesang Beethovens Forderung „Si tratta questo pezzo con molto di sentimento" wohl begreiflich erscheinen läßt. Und nun sinken die Stimmen aus der erdenfernen H-dur-Sphäre plötzlich in tiefer gelegene Regionen. Eine energische D-dur-Wendung des Themas ruft unruhvoll suchende Stimmungen hervor, aus denen das Violoncell, mit dem ersten Takt des Gebetsthemas stufenweis empordringend, allmählich wieder zurückleitet zu dem weihevollen Anfangsgesang. Nach nochmaliger breit ausgesponnener Entwicklung ertönt er Fortissimo, durch Sforzati noch gesteigert, wie in hymnischer Begeisterung, um nach diesem letzten enthusiastischen Aufschwung in seeliger Ermattung zu verklingen.

Daß Beethoven dem e-moll- wie dem F-dur-Quartett russische Melodien einflocht, mochte zunächst eine Aufmerksamkeit für den Besteller der Werke, den russischen Grafen Rasumowsky, bedeuten. Doch auch ohne diese äußere Veranlassung wäre die Benutzung der Volksmelodien erklärlich. Das rüstig heitere, von behaglich derbem Humor erfüllte russische Thema des F-dur-Finales bot Beethoven gerade die Stimmungselemente, die er für diesen Satz brauchte. Aus

ähnlichen Gründen ergab sich die Verwendung des russischen Themas im e-moll-Quartett, wo es — wie später der Wallfahrtsgesang in der A-dur-Symphonie — als Triomelodie benutzt wird. Es ist ein Bild von bezauberndem melodischen und klanglichen Reiz: das frohsinnige Tanzlied wird in sechstaktiger Periodisierung zuerst von der Bratsche intoniert, dann reigenartig von den andern Stimmen wiederholt. Die anfangs die Melodie umspielenden Legato-Triolen wandeln sich späterhin in zierlich hüpfende Staccati, die melodieführenden Stimmen schlingen sich kanonartig ineinander. Es ist eine Stimmung voll glückseligster Ausgelassenheit, die alle Sorgen und Zweifel von sich geworfen hat und nur dem frohen Rausch der Stunde lebt.

Umrahmt wird dieses E-dur-Trio von einem Moll-Allegretto, dessen graziös schwebende synkopierte Rhythmen und leicht bewegliche Melodie ein in zartesten Farben hingehauchtes Elfenballett zu schildern scheinen. Nur für Augenblicke von schallenden Fortissimoklängen unterbrochen, treibt es im Dämmerlicht sein feines Spiel und gibt dem derb humorvollen Volkstanz eine charakteristische Umrahmung.

Spiegelt der 3. Satz das Erwachen heiterer Lebensfreude, das Auftauchen scherzhaft froher Gedanken, so bringt das Finale-Presto dieselbe Stimmung mit gesteigerter Kraft zum Ausdruck. Ein übermütig hüpfendes Thema beginnt in C-dur und wendet sich erst im kadenzierenden Abschluß nach e-moll. Gleich im Anfang viermal sich wiederholend, bildet es den Ausgangspunkt für eine gewaltige Steigerungskurve. Ein in feurigem Schwung emporstrebendes Seitenthema gesellt sich ihm zu. Das kurz aufflatternde Anfangsmotiv des 1. Themas, wie in fliegender Eile sich durch alle vier Stimmen schwingend, bereitet die Rückkehr des Hauptgedankens vor. Ihm fügt sich jetzt ein in lapidaren Intervallen schreitendes Terzenthema der Bratsche und des Violoncells an. Immer machtvoller entfaltet sich der Satz. Über eine kurze Pianissimo-Episode hinweg, die die Steigerung durch Kontrastwirkung noch hebt, drängen hämmernde Staccati unablässig vorwärts. Das Seitenthema, kraftvoll gesteigert, zieht nochmals vorüber, das Hauptthema kehrt zum drittenmal wieder. Jetzt erst scheinen die Kräfte sich zu erschöpfen. Mit zweimaligem

grellen Aufschrei bricht das Thema schroff ab. Geheimnisvoll schleichende Harmonien, stockende Akkordschläge, die sich in zitternde Achtelrhythmen verlieren, scheinen das Ende des zur Leidenschaft gesteigerten Übermuts anzudeuten. Da gebiert sich aus den bebenden Achteln mit neu aufflammender Kraft zum viertenmal der unverwüstliche Hauptgedanke. Seine unbändig zuckenden Rhythmen stampfen alle Widerstände nieder, um sich mit einer alles vorherige überbietenden Gewalt zum fanatischen Taumel des letzten Più presto aufzuschwingen.

Aus Zweifel und Unentschlossenheit zum Frieden, aus ruhiger Heiterkeit zum ekstatischen, alle Fesseln sprengenden Kraftbewußtsein — das etwa wären die poetischen Grundlinien dieses Werkes. Sie zeigen manche Ähnlichkeit mit denen des F-dur-Quartetts. Doch sind die Kontraste in der e-moll-Dichtung intimerer Art, Spiegelungen innerer Stimmungsvorgänge, während im F-dur-Quartett die Widerstände voll stärkeren Eigenlebens, die Entfernungen der Gegensätze größer sind. Hier ein Ringen mit feindlichen Gewalten, eine aus Überwindung des Schmerzes gewonnene Heiterkeit, dort ein Sichemporraffen aus inneren Umdüsterungen, eine aus inniger Selbsteinkehr gewonnene Kraft. In beiden Werken aber der Kampf einander widerstrebender Elemente, deren Auseinandersetzung den Inhalt der Dichtung ergibt. Dem C-dur-Quartett fehlen diese Gärungsstoffe. Es ist eine gänzlich problemfreie Dichtung — gleichsam das Finale der ganzen Gruppe, wie es auch äußerlich ihr Schlußglied bildet. Wie um diese innere Freiheit der Seele, das Losgelöstsein von Zweifeln und Fragen aller Art anzudeuten, gibt Beethoven diesem Quartett eine langsame Einleitung, die alle verdüsternden Stimmungselemente sammelt, um sie in immer schattenhafter werdenden Klängen verschwinden zu lassen. Ein forte einsetzender, lang gehaltener verminderter Septimenakkord wird durch chromatische Verschiebung der Violoncellstimme seines schmerzlichen Ausdrucks entkleidet. Während die Baßstimme stufenweis tiefer sinkt, um zuletzt im Dunkel zu verschwinden, steigt die Violine immer zuversichtlicher empor. Licht und Finsternis werden geschieden, ein

geisterhaft nachhallender verminderter Septimenakkord scheint das endgültige Weichen der düsteren Gewalten anzudeuten. Ein gebieterisch sich hebender Auftakt der vier Stimmen — die Nebel sind zerstreut. Ein neues C-dur-Thema hüpft hervor, wie in froher Bewegung noch ohne festes, klar erkanntes Ziel, gleichsam zunächst unbefangen sich des eigenen Daseins im Licht erfreuend. Es ist, als habe ein Zauberspruch aus dumpf lastender Regungslosigkeit sprühendes Leben hervorgerufen, das nun, der ihm innewohnenden hohen Bestimmung noch unbewußt, sich frohsinnig tummelt. Bald meldet sich der Drang zu geschäftiger Tätigkeit. Ein neues C-dur-Thema fügt sich dem ersten an. In kraftvoll bewegten Rhythmen wird es von beiden Violinen sowie der in Sextenparallelen schreitenden Bratsche intoniert und von energisch pochenden Achtelschlägen des Violoncells begleitet. Jetzt ist der eigentliche Ausgangspunkt für das Allegro vivace gefunden, die nach Betätigung ringende Kraft in Fluß geraten. In hochgemuter Freude spinnt sich der lebensvolle C-dur-Gedanke aus, weniger durch eigene motivische Entwicklung als durch Herbeiziehung neuer, wesensähnlicher Ideen. So fügt sich dem kühn aufstrebenden C-dur-Abschluß ein wellenförmig gleitendes Nebenthema der 2. Violine an. Auch das lebhaft emporrollende G-dur-Seitenthema ordnet sich in das Gefolge des Hauptgedankens ein. Besondere Bedeutung kommt dem gebieterischen Auftaktmotiv zu, mit dem das Allegro eröffnet wurde und das gleichsam den Befehl des schöpferischen Meisters an die hervorgerufenen Erscheinungen vorstellt. Bald ermunternd, bald beschwichtigend, bald wie am Schluß des Vordersatzes fast grüblerisch erklingend, ist dieses nur aus zwei Tönen bestehende Motiv eigentlich der Ausdruck für die psychologischen Vorgänge im Tondichter. Im Durchführungsteil sucht es durch auffordernde Zwischenrufe das erste Violinthema zur Entwicklung zu bringen. Dann versinkt es in vage e-moll-Träume, aus denen es sich durch eine energische F-dur-Wendung des 2. Violinthemas befreit. In der anschließenden F-dur-Kadenz tritt es von neuem hervor, zuerst nur bestätigend, dann mit ernstem, fast drohendem Ausdruck, rhythmisch verbreitert und zu wuchtigen Oktavenschritten auseinandergezogen, in schweren Des-dur-Klängen und ka-

nonartigen Dialogen mahnend. Die düstere Einleitung scheint wiederkehren zu wollen — da klärt sich die Stimmung durch eine befreiende G-dur-Wendung. Unter einem heiteren Triller der 1. Violine ertönt das Auftaktmotiv, jetzt aber nicht gebieterisch gestoßen, sondern in zaghaft geflüstertem Legato. Terzenweis absteigend erklingt es in den drei tieferen Instrumenten. Die 1. Violine wiederholt ihr einstiges Anfangsthema in freispielender Umschreibung, gleichsam verfeinert und geläutert durch die vorangegangene Entwicklung. Die Situation scheint der des Allegro-Anfangs jetzt entgegengesetzt zu sein. Dort war es der schöpferische Wille, der neue lichtvolle Erscheinungen hervorzauberte und ihnen Leben einhauchte. Jetzt sind es diese Gebilde seiner Phantasie, die ihn schmeichlerisch umspielen und ihn aus ernsten Grübeleien in die heitere Welt des Schaffens zurückführen. Und nun wiederholt sich das vorherige feine Spiel der Gedanken, wiederholt sich das mahnende, aufmunternde Zusprechen des Auftaktmotivs. Bis dieses in der Coda, mit lebhafter Steigerung emporstrebend das Spiel beendet, das es hervorgerufen hatte.

Dem heiteren Gestaltungsspiel dieses Satzes reiht sich im a-moll-Andante ein Stück voll versonnener Melancholie an. Keine Klage über gegenwärtiges, sondern eine wehmütige Erinnerung an vergangenes Leid. Der romanzenartig erzählende Charakter dieses Satzes wird besonders betont durch das fast während des ganzen Stückes beibehaltene Pizzicato des Violoncells, das, einer primitiven Begleitstimme ähnlich, den Vortrag des Erzählers unterstützt. Die dumpf hallenden Pizzicati, in gleichmäßigen Rhythmen die Dominante E anschlagend, eröffnen den Satz. Leise intoniert die 1. Violine ein sanftes a-moll-Klagelied. Im Mittelteil steigert es sich bei der d-moll-Wendung vorübergehend zu schärferen Akzenten, um dann in einen zartwiegenden Abgesang auszuklingen. Erst in der jetzt folgenden Überleitung ertönen heftigere, grell dissonierende Klänge, einschneidende kleine Nonen, chromatische Verschiebungen der einfachen thematischen Linie, stöhnende Seufzer. Bald verhallen sie wieder, um einer in friedlicher Heiterkeit einhertänzelnden C-dur-Melodie zu weichen. Dem Bild stiller Wehmut folgt das Bild stillen

Glücks. Beide nur aus der Erinnerung geschöpft und beide weiterhin miteinander wechselnd wie in der Phantasie des rückschauenden Dichters niederdrückende und erfreuende Gedanken einander ablösen. Von besonderem Reiz sind die Klangbilder dieses Satzes, die gleichmäßig steigenden und sinkenden, bald einander zustrebenden, bald weit auseinandergreifenden Akkordgänge, das Wiederauftauchen der idyllischen Durmelodie in zartem A-dur. Eine energische Es-dur-Wendung führt zur koloristisch fein geschmückten Wiederholung. Sie verhallt in geheimnisvollem a-moll. Die zuerst drohend schwellenden und emporsteigenden Pizzicati des Violoncells sinken immer leiser werdend wie resigniert zur Tiefe. Zwei verhauchende Pizzicato-Unisoni aller Stimmen beenden den Satz mit schlichter Knappheit.

Der mit neuen Gestaltungsproblemen ringende Dichter Beethoven hatte den Menuett beiseite geschoben und durch das leichtlebige Scherzo ersetzt. Der über diese Probleme hinausgewachsene Künstler Beethoven greift wieder auf den Menuett zurück. Hier, wo die Empfindungen sich im a-moll-Allegretto in wehmütige Vergangenheitsträumereien verloren haben, gebiert sich plötzlich aus eben dieser Vergangenheitsvision ein humoristisches Gegenbild: der Menuetto grazioso. Beethoven nennt ihn ausdrücklich so, und die zierlich gleitenden, geschmeidig sich biegenden und verbindlich miteinander plaudernden Stimmen bestätigen diese Charakteristik. Das konzertierend gehaltene Trio mit seinem fanfarenartig aufsteigenden Thema, den gemessen schreitenden Rhythmen und der in Sechzehntelläufen rollenden Begleitstimme fügt sich dem Vordersatz ergänzend an und vervollständigt das Bild altväterischer Heiterkeit.

Aber der Tondichter kann die Maske nur für kurze Zeit vorhalten. Je feiner ihm die Täuschung gelingt, um so unaufhaltsamer drängt sein wahrer, persönlicher Humor ans Tageslicht — bis die Maske fallen muß und mit dem Beginn des Finale der letzte befreiende Gedanke koboldartig hervorschießt, heimlich flüsternd zuerst von der Bratsche intoniert, dann in fugenartiger Weiterführung von den anderen Stimmen aufgenommen. Es ist ein unaufhörliches Summen und Rascheln in ruheloser Emsigkeit, bald wie übermütiges Kichern,

bald wie energisches Drohen und Pochen klingend. Es ist kein leichtgewogener Witz in diesem Humor. Er ist die letzte höchste Kundgebung einer Schöpferkraft, die auch im Humor nur eine Äußerung tiefsten Lebensernstes erkennt und die Fähigkeit zu dieser überlegen humoristischen Gestaltung erst aus der Erschöpfung tragischer Probleme errungen hat. Zu kolossalen architektonischen und klanglichen Dimensionen anwachsend scheint diese Schlußfuge sich ins Unermeßliche zu steigern. Dem ersten hastig sprudelnden Thema gesellt sich ein in festen Halbtakten schreitendes Gegenthema zu. Immer größere Kreise werden gezogen. Plötzlich, anscheinend unmittelbar vor dem Höhepunkt, reißt die Entwicklung schroff ab, um, ähnlich wie bei den Baßzwischenrufen im Finale der Achten Symphonie, nach kurzem Ausruf des Thema-Anfangs noch einmal zu der gewaltigsten letzten Steigerung anzusetzen. Ein aus unerschöpflichen Tiefen quellendes dämonisches Temperament stellt sich hier unter die Herrschaft der strengen Form. Gehirn und Phantasie arbeiten gemeinsam, ohne daß zu erkennen wäre, wer der Führer, wer der Geführte ist. Es vollzieht sich eine Verschmelzung von Form und Idee, wie sie nur einem Künstler gelingen konnte, dessen Schaffen nicht nur ein Empfinden, sondern ein Dichten und Denken in Tönen war. Und selbst für diesen Künstler bedeutete das hier Geleistete einen Höhepunkt, der ihn zwang, von weiterem Schaffen auf diesem Gebiet zunächst abzusehen und sein Interesse wieder anderen Gattungen zuzuwenden.

Die drei Werke 59 hat kein Zufall nebeneinandergestellt. Zwischen ihnen knüpfen sich innere Beziehungen, die diese Trias zur großgedachten künstlerischen Einheit stempeln. Gemeinsam ist ihnen der siegreiche Ausklang der Schlußsätze. Verschieden sind nur die Konflikte, die in den vorangehenden Sätzen überwunden werden mußten und deren Art naturgemäß auch wieder die besondere Gestaltung der Finali bestimmte. Die scharfgezeichneten, zwischen heroischer Festigkeit und schmerzerfüllten Klagen schwankenden Kontraste des F-dur-Quartetts bedingten eine freudig mutvolle, aus überwindender Heiterkeit erwachsende Lösung. Die leidenschaft-

lich grüblerischen, aus innerer Beruhigung trostschöpfenden Stimmungsschwankungen des e-moll-Quartetts führten zu einer in übermütiger Wildheit aufschäumenden Tatenlust. Dem leidenschaftslosen Phantasiespiel des C-dur-Quartetts gab die in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit dahinfließende Fuge den krönenden Abschluß. Jedes dieser Werke knüpft an die im Vorangehenden gewonnenen Erkenntnisse an, baut auf ihnen weiter, spinnt den Faden da fort, wo der Tondichter ihn im früheren Werk fallen läßt. Sie sind drei verschiedene Einkleidungen einer poetischen Idee, die von Werk zu Werk verfeinert erscheint. Von der Darstellung scharf erfaßter äußerer schreitet sie zur Aufstellung innerer Kontraste fort, um schließlich den Kampf der Gegensätze ganz auszuschalten und hinweg über Erinnerungen an die Vergangenheit der reinen Siegesfreude begeisterten Ausklang zu geben. Ein wissend Gewordener spricht aus den letzten Werken dieser Quartettgruppe, und die Ähnlichkeiten zwischen dem C-dur-Quartett und der Achten Symphonie sind nicht nur äußerlich zufälliger Art, sondern entsprechen tiefwurzelnden inneren Beziehungen. Eben diese Ähnlichkeiten aber lassen zugleich den Unterschied zwischen dem Beethoven des Jahres 1806 und dem des Jahres 1812 erkennen. Der Dichter des C-dur-Quartetts kennt noch nicht das befreiende Lachen, das der Schöpfer der Achten als aller Lebensweisheit letzten Schluß verkündet. Der Beethoven der Quartette op. 59 ist noch nicht Philosoph, sondern Triumphator. Der Triumphgedanke, den die Dritte, Vierte und am gewaltigsten die Fünfte Symphonie zum Ausdruck bringt — dieser Triumphgedanke ist die Quelle der den Kampfsymphonien entsprechenden Quartettdichtungen. Und dieser Triumphgedanke veranlaßt auch den ins Monumentale strebenden Stil der Rasumowsky-Quartette. Er drängt nach breit ausladender äußerer Machtentfaltung. Das Finale der 1808 vollendeten c-moll-Symphonie ist der äußerste Gipfel dieser Entwicklungslinie. Den Weg zu diesem Ziel weisen die drei Rasumowsky-Quartette. Sie versuchen damit zwar die Ausdrucksgrenzen des Streichquartetts zu sprengen, gewinnen ihm aber gleichzeitig eine Größe und Kraft der Sprache, wie noch niemand sie den einfachen vier Streichinstrumenten zuzuweisen gewagt hatte.

Der Triumph war das Ziel des Schöpfers der Rasumowsky-Quartette. Mit dem Erreichen dieses Zieles mußte in dem Tondichter die Erkenntnis erwachen, daß es noch Höheres gab als den Sieg und den Jubel über den Sieg, daß jetzt, nach Vernichtung der Widerstände, die Bahn eigentlich erst freigeworden war für die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit. Einst hatte diese Persönlichkeit nach dem Kampf verlangt, um sich daran zu stärken und ihrer Kraft bewußt zu werden. Nun hatte sie ihn überstanden und sich selbst daran erkennen gelernt. Es beginnt die große Friedensperiode, die hinaufführt zur Siebenten und Achten Symphonie. Es entstehen die zweisätzigen Sonaten. Das Klavier als Kammermusikinstrument kommt wieder zur Geltung. Inmitten der Schicksalskämpfe war die Liebe zum Idyll erwacht — während der Arbeit an der c-moll-Symphonie reifte die Pastorale heran. Führt die Siegesstimmung auf der einen Seite zur Freude am Kleinleben, zur Aufsuchung und Würdigung der intimen Lebensreize, so regt sich gleichzeitig das frohe Selbstbewußtsein der jedem Widerstand überlegenen Persönlichkeit. Einst war das Wort: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" nur ein verheißungsvoller Vorsatz gewesen. Nun aber war es in Erfüllung gegangen. Mußte schon der Mut zu solchem Entschluß erstaunlich sein, bewunderungswürdiger noch war die Kraft, die ihn in Taten umzusetzen vermochte. Und das Bewußtsein dieser Kraft ist es, das neben der Lobpreisung idyllischen Lebensgenusses noch eine zweite Frucht der Kampfesjahre hervorbringt: die der Verherrlichung persönlicher Heldenhaftigkeit gewidmeten Dichtungen. Beethovens heroische Tonart Es-dur gibt den Stimmungsuntergrund für diese Werke, die den Jahren 1808 und 1809 angehören. Das Es-dur-Trio op. 70 eröffnet die Reihe, das großzügige Es-dur-Klavierkonzert setzt sie fort, und den krönenden Abschluß gibt ihr eine neue Quartettdichtung: das Es-dur-Quartett op. 74.

Es bestehen manche Ähnlichkeiten zwischen diesem und dem vorangehenden C-dur-Quartett. Beide Werke werden eröffnet durch eine langsame Einleitung, aus der sich erst allmählich das Allegro emporringt. Gemeinsam ist ihnen auch die Verbindung des 3. und

4. Satzes. Wichtiger noch als diese äußerlichen Übereinstimmungen sind die inneren Beziehungen. Das frohe Bewußtsein der eigenen Kraft kommt im Es-dur- wie im C-dur-Quartett zum Ausdruck. Doch ist die Idee im späteren Werk nicht nur erheblich weiter ausgesponnen, sondern auch ausführlicher begründet. Die geistigen Wurzeln des C-dur-Quartetts reichen zurück bis auf die Schwesterwerke in F-dur und e-moll. Diese beiden auf das C-dur-Quartett vorbereitenden Stücke lassen für das dritte eine ausführliche Einleitung entbehrlich erscheinen. Dem Es-dur-Quartett fehlt der enge Zusammenhang mit anderen Werken. Es steht allein für sich und bedurfte daher einer Einleitung, die den inneren Vorgängen, aus denen es erwuchs, deutlich Ausdruck gab. So beginnt Beethoven hier mit einer Introduktion voll eigenen thematischen Lebens, durchgeführter melodischer Periodisierung und sinnvoll gegliedertem Aufbau. Ernst, fast düster, hebt das Poco Adagio mit einer schwermütigen Phrase der sotto voce erklingenden Instrumente an. Wie seufzend verklingt das Motiv mit dem Dominantseptimenakkord auf Es — als könne der niederdrückende Gedanke beim erstenmal nicht zu Ende gedacht werden. Dieser zweimal ansetzende Anfang erinnert an den ähnlichen Beginn der Ouverture Leonore No. 2, wo ebenfalls die Einleitung im zweiten Takt abbricht und dann erst, gleichsam schwer aufatmend, Kraft zur Fortsetzung findet. Im Quartett bringt die Wiederholung noch eine Verschärfung des schmerzlichen Akzents: die Ausweichung nach dem verminderten Septimenakkord. In leise gleitenden, chromatisch sich weiter tastenden Intervallen suchen die Stimmen sich von der Last düsterer Empfindungen zu befreien, um dabei immer tiefer herabzusinken. Eine emporstrebende Auftaktphrase, zweimal hintereinander erklingend, wird durch den gebieterisch einschneidenden Dominantseptimenakkord auf Es schroff unterbrochen. Die Bratsche intoniert das melancholisch zurücksinkende, von einer klagenden Violinstimme umspielte Anfangsthema. Wieder folgt das zweimal sich hebende Auftaktmotiv, von dem durchklingenden Es der 1. Violine wie von einem Hoffnungsstrahl durchleuchtet — nochmals der schroff einschneidende gebieterische Halt. Resigniert erklingt das Anfangsthema, den Sextensprung in die ver-

minderte Septime umwandelnd, aus der 1. Violine. Sie klimmt in schwer lastenden Rhythmen chromatisch aufwärts, gleichsam gegen einen gewaltigen Druck ankämpfend. Die 2. Violine und Bratsche gesellen sich helfend hinzu. Der Anstieg scheint zu gelingen. Aus der Tiefe erklingt noch dreimal im Violoncell das schwermütige Anfangsmotiv — da haben die Oberstimmen das befreiende Es-dur erreicht, und mit einem kraftvollen Schlag sind die lähmenden Empfindungen endgültig verjagt.

Ein in einfachen Viertelrhythmen aufsteigendes Dreiklangsmotiv fügt sich dem energischen Anfangsakkord an, mit der Dominantharmonie wie mit einem erwartungsvollen Was nun? schließend. Und jetzt breitet sich gleichsam antwortend der melodische Nachsatz des Themas aus. Eine sich emporrankende Achtelphrase der 2. Violine beginnt. Bald ordnet sie sich dem ausdrucksvoll singenden 1. Violinthema unter, einem ruhevollen und doch von starkem inneren Schwung getragenen Gedanken, dessen charakteristische abwärtsschreitende Sextenbiegung wie eine Erinnerung an das Einleitungsthema anmutet. Während die Bratsche das Violinthema übernimmt, schreiten die Violinen in stolz ansteigendem Bogen nach oben: die zuversichtliche, von frohem Ernst getragene Grundstimmung des Satzes ist festgestellt. Es beginnt das Spiel der Motive, die Weiterführung der angeregten Gedanken. Zwei Gegensätze machten sich im Hauptthema bemerkbar: das energisch pochende Akkordmotiv des 1. Taktes und die cantabilem Ausdruck zuneigende melodische Fortsetzung. Zunächst drängt sich das rhythmische Anfangsmotiv vor. In klanglich überaus reizvollen Pizzicatoschlägen wird es dialogartig von der Bratsche und dem Violoncell, später von den Violinen übernommen. Diese Ausnutzung der Pizzicatowirkung hat dem Werk den Beinamen des Harfen-Quartetts eingetragen. Eine rein äußerliche Bezeichnung, die leicht den Umstand übersehen läßt, daß die Veranlassung zur Anwendung der Pizzicati keine koloristische Spielerei war, sondern sich aus dem Wunsch nach markanter Hervorhebung des Akkordmotivs ergab. Dem eifrig vorwärts treibenden Gedanken, der bis zum energievollen F-dur-Abschluß führt, stellt sich ein zaudernd zurückhaltendes, auf zögernden ver-

minderten Septimenakkorden verweilendes Motiv entgegen. Zuerst wie unwillig von dem heftigen F-dur-Akkord zurückgewiesen, mündet es beim zweitenmal in eine befreiende B-dur-Kadenz. Ein heiter spielendes Seitenthema zieht die Gedanken wieder in ruhige Stimmungen zurück. Das schwärmerische Element des Hauptthemas führt zu einem enthusiastischen Aufschwung, und ein geschäftig eilendes, mit überraschenden Sforzati auf unbetonten Taktteilen gleichsam frohlockendes Abschlußmotiv bestätigt die heitere Grundstimmung des Vordersatzes.

Auch die Durchführung bringt nur geringe Stimmungsschwankungen. Jetzt ist es vor allem der cantabile Teil des Hauptthemas, der zur Entfaltung gelangt und seinem anfangs schwärmerischen Ausdruck einen Zug männlich kraftvoller Energie beimischt. Nach einem strahlenden C-dur-Aufschwung scheint der Tondichter wieder in träumerisches Sinnen zu versinken. Die Motive zerflattern, nur kurze, phantastisch variierte Reminiszenzen huschen leise vorüber. Da bringt das mahnend aus dem Violoncell nach oben steigende Akkordmotiv wieder Klarheit und Festigkeit in die Stimmung, und mit glanzvoller Steigerung bereitet sich der Eintritt der Wiederholung vor.

Eine entscheidende Klärung der im Thema ruhenden Kontraste hat die bisherige Entwicklung nicht gebracht. Die eigentliche Lösung, die Vereinigung der rhythmisch energischen und melodisch schwärmerischen Elemente bleibt der Coda vorbehalten. Eine der prachtvollsten Beethovenschen Endsteigerungen baut sich hier auf. Die gesangvolle Themaphrase löst sich in sanft wogende Achtel- und weiterhin Sechzehntelgänge der 1. Violine auf. Von ihnen umspielt, drängt das Akkordmotiv in Pizzicatoklängen der anderen Instrumente unablässig vorwärts. Und nun gebiert sich aus dem Gesangsthema in der 2. Violine eine neue Es-dur-Melodie von wahrhaft königlichem Glanz. Triumphierend überstrahlt sie alle anderen Stimmen und gibt der ganzen Dichtung einen heldenhaft majestätischen Ausklang. Wie diese beglückende Vision fast unmerklich heraufgestiegen war, so zerfließt sie auch wieder. Das frohlockende Abschlußmotiv des Vordersatzes klingt ihr nach — dann beenden die Pizzicatoklänge den Satz.

Ein Bild frohen Kraftbewußtseins, das sich über schwärmerische Empfindungen hinweg zu heroischer Begeisterung steigert, bietet das Allegro. Das Adagio überträgt die gewonnene tätige Selbstsicherheit in ernst betrachtende Stimmung. Eine wunderbar begütigende As-dur-Melodie wird von der 1. Violine intoniert und über 23 Takte ausgesponnen. Anfangs wie in Sternenhöhe über den mezza voce erklingenden Begleitstimmen schwebend, senkt sie sich allmählich zu ihnen herab. Es ist die durch keinen Zweifel getrübte Verkündigung eines tiefen inneren Glücks, das alle kleinen Begehrlichkeiten überwunden hat und nur dem Genuß der eigenen, zu schöpferischer Vollkraft gereiften Persönlichkeit lebt. Doch auch hier bleiben Anfechtungen nicht erspart. In as-moll, der Tonart des späteren klagenden Gesanges von op. 110, ertönt eine schmerzlich fragende Melodie. Über Ces-dur nach des-moll sich wendend, scheint sie Zweifel und Kümmernisse zu wecken. Doch von neuem erklingt die beseligende As-dur-Melodie, jetzt eine Oktave tiefer anhebend als vorher, gleichsam menschlichen Empfindungsgebieten genähert und durch umschreibende Ornamente noch beredter erscheinend. Eine neue Des-dur-Melodie, vom Violoncell der 1. Violine nachgesungen, fügt sich jetzt statt des klagenden Gesanges an, eine Bestätigung und Fortführung der As-dur-Friedensverkündigung. Nochmals scheinen sich Zweifel zu regen. Die As-dur-Melodie selbst wird nach Moll gewendet und steigert sich zu leidenschaftlich stöhnenden Akzenten. Da erklingt der As-dur-Gesang zum dritten Mal, jetzt wieder eine Oktave tiefer, gleichsam seiner lichten Herkunft vergessend und völlig untertauchend in die menschliche Empfindungssphäre. Die klagende Melodie versucht noch einmal hervorzudringen, aber ihre Macht ist gebrochen. Feierlich emporwallende Klänge verkünden den endgültig gewonnenen Frieden, und in weihevollen Harmonien erstirbt der ergreifende Gesang.

Nun, wo der Sieg bestätigt, die innere Freiheit gewonnen ist, scheint es, als ob der Tondichter selbst die feindlichen Kräfte wieder heraufbeschwört. Nicht um sich mit ihnen zu messen, nur um durch sie die eigene Tatenlust aufstacheln zu lassen. Im 3/4-Takt des Scherzo-Presto erklingt ein mutwillig drohendes Thema. Seine me-

lodische und rhythmische Struktur wie auch die Tonart wecken Erinnerungen an das Schicksalsmotiv der c-moll-Symphonie. Aber es ruft keine Konflikte hervor. Es bringt nur die Gedanken des in Friedensträume Versunkenen wieder in Wallung, nähert sie irdischen, dem tätigen Leben näher liegenden Vorstellungsgebieten. Eine feurige Des-dur-Melodie schwingt sich als Beantwortung der drohenden Eingangsmotive auf. Wie in übermütigem Kraftbewußtsein scheint der Tondichter mit diesen zu scherzen und zu spielen, bis sie, des vergeblichen Ansturms müde, im Pianissimo verklingen.

Zweimal wiederholt sich dieser Vorgang, beidemal abgeschlossen durch ein Più presto quasi prestissimo in C-dur, ein in unbändiger Hast stürmendes Trio, dessen zuerst vom Violoncell allein angestimmtes Thema teils in gleicher Form, teils in dreifacher Vergrößerung wie ein choralartiger Siegeshymnus von den anderen Stimmen aufgenommen wird. Mit dem verminderten Septimenakkord auf H klingt dieser Gesang aus, gleichsam fragend, ob die Gegner den Kampf fortsetzen wollen. Zweimal wagen sie den erneuten Ansturm, doch beim drittenmal scheint ihre Kraft zu versagen. Ist der Tondichter des Spiels mit den heraufgerufenen Geistern müde? Dämmert ihm ein neues Ziel fruchtbringender Schaffenstätigkeit auf? Die drohenden Themen verblassen. Ein düsterer Nebel scheint sich über sie zu senken und sie einzuhüllen. Immer gespenstiger ertönen die Klänge, immer wesenloser, phantomhafter schwirren sie in geheimnisvollem Pianissimo. Bis sie ganz im Dunkel entschwinden und ein ausruhender Dominantseptimen-Akkord sie aufnimmt.

Und nun hebt die schöpferische Arbeit des Tondichters an. Ein einfaches liedartiges Es-dur-Thema erklingt, humoristisch pointiert durch die scheinbare Verwechslung der leichten und schweren Taktteile, die dem unvorbereiteten Hörer erst beim periodischen Abschluß der Melodie zum Bewußtsein kommt. Heitere, tiefsinnigen Grübeleien abgeneigte Gestaltungsfreude spricht aus diesem Thema, spricht aus den folgenden Variationen. Sie beschränken sich auf kunstvoll gestaltete, rhythmisch figurative Veränderungen des Grundgedankens. Die pikanten Staccatowirkungen der Streicher, der elegisch humoristische Bratschenklang, zuletzt die graziös schwebenden Spiel-

figuren und prickelnden Spiccati — es ist bis zum übermütigen Sechzehntelwirbel des Schlusses eine üppige Kette fesselnder, geistreich entworfener Bilder. Ein Zauberer berührt das einfache Liedgebilde, und immer neue Erscheinungen tauchen auf, breiten sich aus und verflattern wieder in heiterem Gaukelspiel. Eine überlegene Schöpfermacht ist am Werk, eine Macht, die in der frohen Tätigkeit des Gestaltens ihre Befriedigung findet und nicht nach neuen Erkenntnissen verlangt. Diesen Sieg der Schöpferfreude über den Erkenntnisdrang ließ das C-dur-Quartett ahnen. Das Es-dur-Quartett begründet und bestätigt ihn. Es gibt ihm einen Ausklang von so hoher künstlerischer Vollendung, daß hier wieder eine neue Phase in der Entwicklung des Menschen und des Künstlers Beethoven zum Abschluß gelangt.

Die Schicksalskämpfe waren ausgefochten, die c-moll-Gespenster überwunden. Als Sieger hatte der Tondichter triumphiert, und über den Triumph hinweg war er zu neuer Freude an gestaltender Schöpfertätigkeit erwacht. Aber trotz des äußeren Sieges war die innere Klärung noch nicht zu jener Reife gediehen, die lächelnd auf alles Ungemach herabblickt und den Maskenscherz des Lebens mit jener großsinnigen Heiterkeit betrachtet, aus der die Achte Symphonie geschaffen wurde. Im Winter 1809—1810 war Beethovens bedeutungsvollste f-moll-Dichtung für Orchester: die Egmont-Ouverture entstanden. Hier wurde ein Held geschildert, der Sieger blieb, den Sieg aber mit dem höchsten Preis, mit der Vernichtung der eigenen Individualität bezahlen mußte. Die Erkenntnis dieser Kehrseite des Triumphes, die Betrachtung der Opfer, die er erheischt, drängte nach einer künstlerischen Aussprache, die gleichsam den pessimistischen Kommentar zu dem Jubel und der Freude des Triumphes bildet. Gerade jetzt, wo Beethoven am Ausgang des Lebenskampfes stand, wo er alle durchlaufenen Stadien überblicken konnte und den Genuß des Sieges empfand, mußte er sich auch der gebrachten Opfer nachdrücklich bewußt werden. Und als Ergebnis dieser rückschauenden ernsten Selbstbetrachtung entsteht im Oktober 1810 Beethovens letzte Quartettdichtung vor der Sie-

benten und Achten Symphonie: das f-moll-Quartett serioso op. 95. Die von Beethoven selbst dem Autograph beigegebene, im Stich nicht veröffentlichte Benennung zeigt, daß der Tondichter diesmal nicht nach befreienden, erlösenden Gedanken sucht. Die verdüsternden Kräfte, die er hier bewußt zum Gegenstand der Darstellung erhebt, haben in Wirklichkeit bereits ihre Macht über ihn verloren. Aber als poetische Objekte reizen sie seinen Gestaltungstrieb. Wie er einst über op. 13 Pathétique schrieb, so nennt er op. 95 Serioso. In beiden Fällen deutet die Überschrift an, daß der Tondichter hier eine Maske vornimmt, eine Maske, die er in op. 95 am Schluß selbst fallen läßt.

Ein in finsterem Trotz heftig auffahrendes Motiv eröffnet das Allegro con brio. Grollende Sechzehntel beginnen und setzen sich in hämmernden Achtelstaccati fort. Im Unisono der vier Instrumente erklingend, tönt dieser Gedanke wie die unheilvolle Verkündigung eines unwiderruflichen Urteilsspruches, wie ein gewaltiges „Lasciate ogni speranza". Erschreckt aufzuckende Stimmen antworten, wie ratlos vom Tonika- zum Dominantakkord eilend und mit der Dominantfrage verhallend. In Ges-dur wiederholt das Violoncell das drohende Gebot. Schmerzvoll flehende Klänge, die sich zu einer klagenden f-moll-Melodie formen, scheinen den düsteren Spruch mildern, seine Vollziehung zurückhalten zu wollen. Umsonst. Heftiger aufbrausend noch als vorher erklingt die drohende Verkündigung zweimal in f-moll, dann nach Ges-dur gerückt und durch die abschließende „non ligato" rollende Unisonoskala zum Ausdruck dämonischer Energie gesteigert. Die Bitten um Einhalt waren vergebens, nun suchen die Bedrohten Trost in beruhigenden Des-dur-Klängen. Aus der Bratsche klingt zuerst ein hoffnungweckendes emporstrebendes Des-dur-Thema. Die anderen Stimmen nehmen die trostspendende Verkündigung auf. Mit der Dominantharmonie As-dur klingt der Gesang aus. Die grollende Anfangsfigur des f-moll-Themas tönt drohend hinein in die Friedensstimmung, die durch eine trotzig sich aufbäumende D-dur-Skala jäh unterbrochen wird. Doch leiten beschwichtigende Harmonien wieder zurück in die abgeklärt weihevolle Des-dur-Region, und auch der zweite

D-dur-Ansturm wird mit überlegener Ruhe abgewiesen. Da beschwört das von neuem emporrollende Anfangsmotiv eine gewaltig sich steigernde Erregung herauf. Jetzt läßt es sich nicht mehr zurückhalten durch Friedensverheißungen. Immer trotziger dringt es empor, übertönt die schneidenden Klagen der 1. Violine. Mit kühnen Sprüngen reckt es sich im Violoncell in die Höhe, um dann mit gesteigerter Kraft in die Wiederholung zurückzuleiten. Die bittenden Antwortstimmen fallen jetzt fort. Nur die Friedensverheißung erklingt im befreienden F-dur. Doch mit schroffer Des-dur-Wendung zerstört das Anfangsmotiv die trostspendenden Bilder. Als wäre es jetzt erst zu voller Kraft erwacht, drängt es mit hämmernden Achtelrhythmen und niederschlagenden Sforzati unaufhaltsam vorwärts — als wolle es alles vernichten, was sich ihm entgegenzustellen wagt. Erst nachdem dieses Ziel erreicht ist, beruhigt sich die dämonische Kraft. Die Vernichtung ist vollbracht. Immer leiser grollend erstirbt der Gedanke, als sänke er nun selbst hinab in das Grab, das er geöffnet hatte.

Aus der Tiefe dieses Grabes aber scheinen tröstende Klänge zum Leben zurückzurufen. Ein in schüchternen Schritten abwärts tappendes Violoncellthema führt zu einer fast kirchlich getragenen aufstrebenden D-dur-Melodie der 1. Violine. Unterbrochen von zögernd fragenden Pausen, in die schmerzlich zweifelnde verminderte Septimenakkorde hineintönen, dehnt es sich aus zu einem beseeligenden Verklärungsgesang. Doch die erlittenen Schmerzen lassen sich nicht sofort vergessen. Eine resigniert klagende Melodie erklingt aus der Bratsche, eine chromatische Umschreibung des 1. Violoncellthemas mit dem Ausdruck nagenden Unglaubens in den ausweichenden Mollwendungen. Tiefsinnig grübelnd entwickelt sich eine frei aufgebaute Fuge, die sich im Ausdruck des Schmerzes zu fast leidenschaftlichen Akzenten steigert. Die unterbrechenden, gleichsam zum Einhalt mahnenden Erinnerungen an das einleitende Violoncellthema führen zur nochmaligen Ausbreitung des Fugenthemas. Bis dieses endlich von selbst die befreiende Wendung nach D-dur findet, um nun von neuem dem religiösen Trostgesang zu lauschen. Auch jetzt regen sich wieder zweifelnde Einsprüche. Aber sie können nicht mehr zu

dauernder Geltung kommen. Die D-dur-Verheißung überwindet alle Widersprüche und führt zu einer in wunderbar inniger Steigerung aufblühenden Schlußwendung. Verhauchenden Seufzern gleich ertönen noch einmal die chromatischen Schmerzenstöne des Fugenthemas, um sich dann in reine D-dur-Klänge aufzulösen.

Doch welchen Gewinn bringt dieser religiöse Trost? Fragend erklingt ein verminderter Septimenakkord, ähnlich wie am Schluß des Adagios der f-moll-Sonate. Das Leben ruft zurück zum Kampf, zum unruhigen Jagen und Hasten. Im „Allegro vivace ma serioso" nähern sich scherzoartig zuckende Rhythmen, kraftvoll stampfend und scheinbar freudig erregt, aber in trübe Mollharmonien gekleidet — ein in düsteren Farben gehaltenes Bild des Lebenskarnevals. Mit kühnem Sprung von F zum Ges mischt der im vorangehenden Satz Getröstete sich in das Treiben. Aber er nimmt nicht die Tanzmelodie auf. Er stimmt einen choralartigen Gesang an, der, von wogenden Violinfiguren umspielt, wie ein idealistischer cantus firmus dem Gewühl entgegentönt. Und nun wechseln beide einander ab: der in zuckendem Taumel dahinstürzende Lebensreigen und der schwungvolle Hymnus des innerlich Freigewordenen — gleichsam einander nachjagend und versuchend, sich zu übertönen. Zweimal lösen sie sich ab — der Sieg verbleibt den Lebensmächten. Wie in weiter Ferne verklingt derTriogesang, während die kraftsprühenden Scherzorhythmen sich zu fanatischer Energie steigern und in wilder Erregung den Satz beschließen.

Tiefe Schwermut bemächtigt sich des Einsamen. Die dämonischen niederziehenden Kräfte haben zum zweitenmal triumphiert. Ihr Sieg ist allen Tröstungen und Verheißungen zum Trotz entschieden — diese Welt gehört ihnen und bietet dem, der ihnen entgegenstrebt, nur Schmerzen und Enttäuschungen. Wie stöhnend in unheilbarem Gram beginnt das Finale mit einem Larghetto espressivo. Nur sieben Takte umfaßt diese Einleitung. Aber in ihnen wird gleichsam das Fazit aus den vorangehenden Sätzen gezogen, die lähmende Erkenntnis der unentrinnbaren Gewalt düsterer Mächte in Klängen voll tiefen Pessimismus zum Ausdruck gebracht. Doch während dieser dumpfen Klage bereitet sich eine gewaltige, ingrimmig anschwellende

Energiespannung vor. Wie unter sturmartig sich kräuselnden Wellen wogt ein hastig vorwärtsdrängendes f-moll-Thema empor. Von geheimnisvollen Halten unterbrochen, steigert es sich zu einem Bild von orkanartiger Wildheit und aufregender Phantastik. Man denkt zurück an das Sturmfinale des Quintetts op. 29, das hier in eine fast grausig gespenstige Sphäre gerückt erscheint. Die schwirrenden Sechzehntel, die bald aus den Mittelstimmen, bald schneidend scharf aus den hohen Lagen der 1. Violine tönen, die blitzartig zuckenden Akkordschläge, das wie ein leidenschaftlicher Notruf hallende Seitenthema, die wellenartigen Begleitfiguren, die chromatischen Violinskalen — man glaubt Prospero zu sehen, dessen Zauberspruch den Sturm heraufbeschwört und ihn nach kurzen Abschwächungen zu immer stärkerem Toben entfesselt. Und gerade in dem Augenblick, wo die Kraft des Sturmes am heftigsten ausbricht, scheint sie plötzlich wieder zu erlöschen. Wie auf magischen Wink legt sich das Wetter. Ein zart verhallender F-dur-Akkord verkündet tiefe Ruhe, und da — plötzlich schwirrt Ariel heran, der leichte, luftige Glücksbote, in elfenhaft feinen Klängen die Befreiung ankündigend. Prospero der strafende Richter ist verschwunden, Prospero der heitere Fürst der Geister offenbart sich. Beethoven wirft die Serioso-Maske ab. Er ist nicht untergegangen im Gewühl der Leidenschaften, im Kampf mit dem Ernst des Lebens. Gerade die Versenkung in die scheinbar unergründliche Düsterheit der f-moll-Bilder hat sein Auge frei und seinen Blick empfänglich gemacht für den noch viel unergründlicheren Humor des Lebensspieles. Dieses innere Freiwerden, diese Wandlung vom klagenden und anklagenden Kämpfer zum überlegen lächelnden Betrachter spiegelt das f-moll-Quartett mit seiner überraschenden Schlußwendung. Damit ist die Lösung der Probleme des Lebens gefunden. Der Weg ist frei — der Weg zur Achten Symphonie.

Das Autograph des Quartetts Serioso trägt von Beethovens Hand die Datierung „1810, im Monath Oktober". Erst nach dem im Frühjahr 1824 erfolgten Abschluß der Neunten Symphonie, wahrscheinlich im Januar 1825 wurde das nächste große Quartett Es-dur op. 127 vollendet. Vierzehn Jahre also tren-

nen diese beiden Werke — eine Pause von so erstaunlich langer Dauer, wie sie ähnlich sich in keiner der übrigen von Beethoven gepflegten Kompositionsgattungen findet. In diese Pause fallen die drei letzten Symphonien, die sechs letzten Sonaten nebst den anderen Klavierwerken, die Ouverturen Fidelio, Namensfeier, Weihe des Hauses, die letzten Klavierduos und -Trios, sowie Beethovens bedeutendste Schöpfungen für Sologesang und Chor: der Liederkreis und die Große Messe. Der Schaffenstrieb regt und betätigt sich also auf allen Gebieten, bringt überall die in ihrer Art größten, meistbewunderten Werke hervor. Nur die Quartettkomposition setzt völlig aus. Nicht einmal unvollendet gebliebene Skizzen zu einem in der Zwischenzeit projektierten Quartett sind bekannt. Ein kleines, wenig beachtetes Werk, das später bei Beethovens Leichenbegängnis zur Verwendung kam, drei Equale für vier Posaunen, schrieb Beethoven 1812 in Linz auf Wunsch des dortigen Domkapellmeisters. Aus dem Jahr 1817 stammen Skizzen zu einem Streichquintett, sowie die Quintettfuge in D-dur. Aber Beethovens Interesse für Streichquartette scheint völlig erloschen zu sein. Erst 1822 in einem Brief an den Verleger Peters in Leipzig ist von einem Quartett die Rede, das Peters „bald erhalten könnte". Aber vor 1824 sind keine Skizzen zu op. 127 nachweisbar. Mögen in bisher unbekannt gebliebenen Notierbüchern sich ältere Vorarbeiten finden — sicher ist, daß die Quartettkomposition erst ernstlich in Angriff genommen wurde, als die Messe gänzlich und die Neunte Symphonie nahezu vollendet war. Und nun nach diesem langen Schweigen scheint der Quartettdichter plötzlich das in den letzten vierzehn Jahren Versäumte mit verdoppeltem Eifer nachholen zu wollen. Vom Frühjahr 1824 bis zum Ende des Jahres 1826, wo die Todeskrankheit jede Tätigkeit hemmt, bildet die Quartettkomposition Beethovens einzige Beschäftigung. Es entstehen fünf Werke, die sich schon äußerlich durch Umfang und Kompliziertheit des Aufbaues von den vorangehenden scharf abheben und denen gegenüber die zu gleicher Zeit für Tagesbedürfnisse geschriebenen kleinen Klavierstücke und Kanons nicht ernstlich in Betracht kommen können. Wie erklärt sich dieser auffallende Wechsel in der Schaffensart, die vierzehnjährige Vernachlässigung einer vordem eif-

rig gepflegten Gattung und die dann folgende, drei Jahre anhaltende Konzentration aller Kräfte auf dieses eine Gebiet?

Äußere Zufälle mögen dazu beigetragen haben, Beethovens Interesse für Quartette neu zu beleben. Im November 1822 fragte Fürst Nikolaus Galitzin, ein begeisterter Verehrer der Beethovenschen Kunst, bei dem Tondichter an, ob er den Auftrag zur Komposition von drei Quartetten übernehmen wolle. Im Frühjahr 1823 kehrte Ignaz Schuppanzigh, der frühere Führer des Lichnowskyschen und späteren Rasumowskyschen Hausquartetts nach siebenjähriger Abwesenheit aus Rußland zurück und begann im Mai wieder mit seinen Quartett-Unterhaltungen. Auf Beethovens Entschluß zur Quartettkomposition mögen diese von außen kommenden Anregungen nicht ohne Einfluß geblieben sein. Veranlaßt aber können sie ihn schon deswegen nicht haben, weil die Äußerung Peters gegenüber betreffs des neuen Quartetts älter ist als Galitzins Schreiben und die Kunde von Schuppanzighs Rückkehr. Es müssen also tiefer wurzelnde Gründe sein, die Beethoven nach Jahren des Schweigens wieder zur Quartettkomposition trieben.

Augenscheinlich liegt Beethovens neu erwachender Neigung zur Quartettkomposition eine Veränderung seiner künstlerischen Denk- und Empfindungsweise zugrunde. Der Wunsch, die wichtigsten Wendepunkte dieser Art in Beethovens Leben durch möglichst präzise Abgrenzung kenntlich zu machen und damit die geistige Entwicklung des Tondichters in mehrere Phasen zu gliedern, hat zur Aufstellung verschiedener Perioden- und Stilcharakteristiken geführt. Die rein historische Einteilung in drei Zeitabschnitte hat Anton Schindler seiner Biographie zugrunde gelegt. Er rechnet als Schlußjahr der ersten Periode 1800, als Ende der zweiten 1814 und faßt die späteren Kompositionen als Werke der dritten Periode zusammen. Diese primitiv biographische Katalogisierung entspricht der landläufigen Gliederung des Lebens in Jugend, frühe und späte Mannesjahre, gibt aber über die Besonderheit der Beethovenschen Entwicklung keinen Aufschluß. Origineller erfaßt Wilhelm von Lenz in seinem Werk „Beethoven et ses trois styles“ die Frage. Er behält zwar die Dreiteilung bei, bezeichnet indessen die Grenzen durch die Opus-

zahlen 20 und 100 und charakterisiert den Stil bis op. 20 als traditionell, den der Werke 21 bis 100 als persönlich und den der später folgenden Kompositionen als höchst persönlich oder qualitativ. Beiden Einteilungsversuchen, dem nach Jahren und dem nach Opuszahlen, ist zunächst entgegenzuhalten, daß sie den Eindruck erwecken, als habe Beethoven von einem bestimmten Jahr oder einem bestimmten Werk ab plötzlich nach anderen Grundsätzen komponiert, während in Wirklichkeit die Unterschiede in der Ausdrucksweise sich langsam, fast unmerklich vollzogen und keineswegs nach vorgefaßtem Plan durchgeführt wurden. Finden wir doch in der sogenannten letzten Stilperiode häufig Wendungen, die ebensogut einer früheren Zeit angehören könnten, wie andererseits Einzelheiten in älteren Kompositionen auf eine weit spätere Entstehungszeit zu deuten scheinen. Es ist wohl überhaupt ein mißliches Unternehmen, eine äußerlich genau abgegrenzte Teilung durchführen zu wollen. Wird doch dadurch eine Spaltung des Gesamtschaffens veranlaßt, die das organische Heranwachsen der Werke als Ausdruck einer sich zu immer höherer Reife entfaltenden Persönlichkeit weniger erkennbar macht.

Die Überzeugung von dieser Überflüssigkeit, wenn nicht Schädlichkeit einer äußerlichen Perioden- und Stileinteilung mochte Liszt zu seiner bekannten Briefäußerung an Lenz veranlaßt haben. Hier schlägt Liszt an Stelle der Lenzschen Dreiteilung eine Sonderung der Werke in zwei Kategorien vor: „la première celle où la forme traditionelle et convenue contient et régit la pensée du maître et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style“.

Vorsichtig vermeidet es Liszt, in dieser Definition eine genaue Grenze anzugeben. Er begnügt sich mit einer allgemein gehaltenen geistreichen Phrase, die sich überhaupt nicht in reale Erkenntniswerte umsetzen läßt. Denn in Wirklichkeit hat Beethoven, abgesehen von minder bedeutenden Gelegenheitskompositionen, nie ein Werk geschaffen, dessen Idee sich der Form untergeordnet hätte. Erscheint uns eines seiner Werke als Ganzes oder in Einzelheiten kon-

ventionell, so ist dieses konventionelle Element nicht auf eine Unterordnung der Idee unter die Form zurückzuführen. Vielmehr ist es von vornherein organischer Bestandteil der Idee selbst, die in solchen Fällen einen — nach unseren Begriffen — konventionell empfindenden, nicht aber durch irgendeinen äußeren Zwang gehemmten Tondichter zeigt. Der Kontrast von Form und Idee, den Liszt seiner Unterscheidung zugrunde legt, ist in Wirklichkeit überhaupt nicht vorhanden. Beethovens gesamtes Schaffen bedeutet einen unaufhörlichen Assimilationsprozeß von Form und Idee, bei dem die Idee, wie bei jedem echten Kunstwerk stets das primäre, zeugende und gestaltbestimmende, die Form stets das sekundäre, empfangende Element ist.

Der erste Teil der Lisztschen Definition ist daher ein praktisch nicht anwendbares Bonmot. Der bleibende Wert der Lisztschen Erklärung liegt in dem im zweiten Teil gegebenen Hinweis auf die formbestimmende Macht der poetischen Idee, die nicht in irgendeiner zweiten Periode erst zur Herrschaft gelangt, sondern die Führerin für Beethovens ganzes Schaffen ist. Und wenn man dieses Schaffen in einzelne Gruppen einteilen will, so kann dies nur nach den Wandlungen in der Art und Darstellung der poetischen Idee geschehen.

Hätte Beethoven seine, Schindler gegenüber einmal in bezug auf die Klaviersonaten ausgesprochene Absicht, die zugrunde liegende poetische Idee in Worten kenntlich zu machen, bei all seinen Werken ausgeführt, so wäre es leicht, auf Grund der Veränderung der dichterischen Themen die Entwicklung des Musikers Beethoven zu charakterisieren. Da aber, abgesehen von verhältnismäßig wenigen programmatischen Werken, diese Überschriften von Beethoven nicht gegeben worden sind, kann die Erkenntnis der poetischen Idee nur von der Ausdeutung der musikalischen Form ausgehen. Von der Auffassung des Begriffes Form hängen die Resultate ab, zu denen der Betrachter gelangt. Versteht man unter Form in erster Linie die technische Faktur eines Werkes, Einzelheiten der melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausdrucksweise, so wird man in

diesen Gebieten eine mit den Jahren ständig sich steigernde Verfeinerung, ein bewußtes Streben nach poetisch sinnvoller Tonsprache erkennen. Die lang ausgesponnenen melodisch-thematischen Phrasen der Frühzeit erhalten charakteristische motivische Gliederung oder sie verkürzen sich überhaupt zu knapp formulierten Motiven. Die Bildkraft dieser Motive wird aufs äußerste verschärft. Die symbolische Bedeutung der steigenden oder fallenden, der sprung- oder stufenweis schreitenden, der um einen Ton kreisenden oder diesen Ton mehrfach wiederholenden Motive wird zur Erzielung prägnanter Wirkungen benutzt. Der Intellekt arbeitet und feilt mit unermüdlicher Emsigkeit und die schöpferische Phantasie saugt immer neue Nahrung aus den Arbeitsergebnissen des Intellekts. Jedem Intervallschritt wohnt eine besondere Bedeutung inne. Gerade die Häufung dieser bewußt geschaffenen melodischen Bildungen, das unaufhörliche Weiterspinnen und Verändern des Gedankens ist es, das den späteren Werken den Ruf der schweren Verständlichkeit verschafft hat.

Dieselben Erscheinungen, die sich bei der Betrachtung der melodischen Formen zeigen, machen sich auch im rhythmischen und harmonischen Ausdruck bemerkbar. Die Harmonie gibt nicht nur durch Hervorhebung einer bestimmten Tonart den allgemeinen Stimmungsuntergrund für ein Werk. Die poetischen Vorstellungen, die Beethoven mit den einzelnen Tonarten verknüpft, kommen auch bei vorübergehender Verwendung der betreffenden Harmonie zum Ausdruck. So beruht schon allein der Modulationsgang eines Satzes, einer Periode, eines Themas auf dichterischen Intentionen und spiegelt Ideen-Associationen, zu deren völliger Klarlegung jahrelange psychologische Kleinarbeit erforderlich wäre. Man braucht nur die Anfangsharmonien der Beethovenschen Werke zu betrachten und auf ihre Bedeutung zu prüfen, um die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des harmonischen Affekts, sowie den weittragenden Einfluß zu erkennen, den Beethoven ihm zuweist. Wie das harmonische, so gelangt auch das rhythmische Element im Dienst der Idee zu stetig sich steigernder Bedeutung. Die Sprache der rhythmischen Vergrößerung und Verkürzung, der Kombination ungleichartiger Rhyth-

men in verschiedenen Stimmen wie überhaupt der rhythmischen Affekte gelangt zu schärfster Ausprägung. Erwägt man, welch reiche Ausdrucksmittel Beethoven noch in der Dynamik und Phrasierung zu Gebot standen, so ist es wohl begreiflich, daß neuere Forscher ihre Aufmerksamkeit gerade solchen Einzelheiten zugewendet und mittels philologischer Untersuchungen Stilgrenzen entsprechend den Veränderungen in dieser Ausdruckstechnik festzustellen versucht haben.

So berechtigt und interessant diese Forschungen sind, so wertvolle Aufschlüsse sie ergeben — es darf doch nicht übersehen werden, daß alle genannten Einzelheiten durchweg erst sekundäre Äußerungen der poetischen Idee sind. Die formale Architektur, die sie in ihrer Vereinigung ergeben, kann noch nicht als der in erster Linie charakteristische Ausdruck der poetischen Idee angesehen werden. Denn all die verschiedenen Ausdruckselemente: Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik und Phrasierung tauchen in allen Werken der gleichen Zeit in annähernd gleicher Form auf. Zu verschiedenartiger Wirkung gelangen sie erst durch die Form der klanglichen Einkleidung. Sie bestimmt in erster Linie Inhalt und Charakter der Komposition, sie ist die erste entscheidende Inkarnation der poetischen Idee und aus ihr erst ergibt sich die Form und Ausgestaltung aller anderen Ausdruckselemente. Und während bei diesen eine zeitliche Teilung in verschiedene Perioden als gewaltsam und äußerlich abzulehnen ist, hat Beethoven durch die verschiedenen von ihm benutzten Klangformen selbst den Hinweis auf die in ihm tätigen Ideenströmungen gegeben. Sie treten nicht zeitlich nacheinander, sondern nebeneinander zutage und zeigen so die poetische Idee innerhalb jedes Lebensalters des Tondichters in drei durch die Symbolik der Klangerscheinung getrennten Stilarten: dem improvisierenden Sonatenstil, dem monumentalisierenden Symphoniestil und dem abstrahierenden Quartettstil. Diese drei Stilarten sind Offenbarungen verschiedener geistiger Strömungen im Wesen des Tondichters. Seine Entwicklung dokumentiert sich am klarsten an der wechselnden Betätigung innerhalb dieser drei Dichtungsarten.

So gesehen, bedeutet das Jahr 1800 in der Tat einen Wendepunkt im Schaffen des Tondichters: die Zeit, in der er zur vollen Erkenntnis der eigenen Individualität gelangt und mit Entschiedenheit sich den drei Dichtungsarten zuwendet, in denen er die Gegensätze der eigenen Natur am deutlichsten zum Ausdruck bringt: der Phantasie-Sonate, der Symphonie, dem Quartett. Die Phantasiesonate ist vorläufig die Führerin. Sie steigert die bisher nur in Empfindungskontrasten sich bewegende Idee zur bewußten Klarheit in der Erfassung des dichterischen Gedankens. So führt sie hinauf zur Höhe der Eroica. Jetzt verbleibt die Führung der Symphonie. Sie setzt den mit der Eroica begonnenen Weg fort bis zum krönenden Abschluß der Achten Symphonie. Die Sonaten und Quartette dieser Zeit tragen symphonisch konzertante Züge. Sie gruppieren sich ergänzend um die Symphonien und geben in symphonischer Art solchen Ideen Ausdruck, die dem Bereich der Orchestersymphonie nicht angehören. Und nun ist es wieder die Aufgabe der Klavierdichtung, neue Wege zu neuen Zielen zu ebnen. Aber jetzt, wo es sich nicht nur wie einst um die Gewinnung und Festigung des dichterischen Bewußtseins, sondern um die Eroberung eines neuen poetischen Vorstellungsgebiets handelt, vermag die Klaviersonate allein nicht die gestellte Aufgabe zu erfüllen. Jetzt bedarf der Tondichter Anregungen, die er aus einem seitab liegenden Gebiet schöpft: aus der Vokalmusik. Darin besteht die Bedeutung des Wortes für Beethovens Kunst: es führt ihr neue, befruchtende Anregungen zu. In der Zeit des symphonischen Stiles war es die Oper und die aus ihr herauskristallisierte dramatisch-programmatische Ouverture, die dem dichterischen Vorstellungsvermögen des Musikers neue Zuflüsse gespendet hatte. Jetzt aber schöpft der Tondichter aus dem Wort den Impuls zur Erweiterung der instrumentalen Ausdrucksfähigkeit. Nicht nur die weltliche Lyrik gelangt zum Abschluß. Vor allem ist es die religiöse Vorstellungswelt, die Beethoven neue Schaffensgebiete eröffnet. Die große Messe wächst heran, die, innerhalb des Beethovenschen Gesamtwerkes vereinzelt stehend, die wichtigste und weitesttragende Befruchtung seines tondichterischen Ausdrucksvermögens bedeutet.

Aus dem Schoß der Messedichtung heraus strebt die poetische Idee wieder nach neuer Verkörperung in den drei großen Beethovenschen Klangsymbolen: der Sonate, der Symphonie, dem Quartett. Auch jetzt ist die Sonate die Führerin. Sie eignet sich die neuen Ausdruckselemente zuerst an und gewinnt sie in subjektiv freier Improvisation der reinen Instrumentalsprache. Auch jetzt geht die Führung von der Sonate an die Symphonie über, die das, was in freier Improvisation der Instrumentalsprache gewonnen war, in den erzgegossenen symphonischen Stil überträgt. Aber nun behält die Symphonie nicht die Führung. Von ihr ausgehend baut sich eine neue Quartettgruppe auf. Sie stellt nicht wie die früheren Werke gleicher Gattung nur eine Ergänzung oder Übertragung symphonischer Gedanken in eine verfeinerte Tonsprache dar, sondern sie bringt, die aus der Messe erwachsenen Sonaten und Symphonie zusammenfassend, gleichsam erst die volle Nutzanwendung der hier gewonnenen menschlichen und künstlerischen Erkenntnisse. Eine neue Schaffensära dämmert herauf: die des selbständigen Quartettstils.

Wenn der 2. April 1800 besondere geschichtliche Bedeutung erlangt hat als der Tag, an dem zum erstenmal eine Beethovensche Symphonie öffentlich aufgeführt wurde, so darf der 6. März 1825 als Datum von nicht minderer Wichtigkeit verzeichnet werden. An diesem Tag erklang zum erstenmal das erste der fünf großen Quartette, vorgetragen von Ignaz Schuppanzigh, Karl Holz, Franz Weiss und Joseph Linke, „des großen Meisters verfluchtem Violoncell“. So unterzeichnet Linke einen kurz vor der Aufführung von Beethoven ausgegebenen humoristischen Mahnzettel, auf dem Beethoven schreibt: „Beste! Es wird Jedem hiermit das Seinige gegeben, und wird hiermit in Pflicht genommen, und zwar so, daß man sich anheischig macht, bei Ehre sich auf das Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig zuvorzuthun. Dieses Blatt hat Jeder zu unterschreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat“.

Die Aufführung eröffnete eine neue Serie von Schuppanzighs Abonnementskonzerten und wurde am 3. März in Bäuerles Theater-

zeitung angekündigt: „Das erste dieser Konzerte findet am 6. März statt und wird durch ein ganz neues meisterhaftes Quartett von Beethovens Komposition verherrlicht. Dieses Werk (noch im Manuskript) dürfte den Freunden echter Tonkunst einen desto schöneren Hochgenuß bereiten, als es das einzige Quartett ist, welches der allgefeierte Komponist seit fünfzehn Jahren geschrieben hat." Diese Aufführung hat ihre besondere Geschichte, die Alfred Ebert eingehend dargestellt hat. Schuppanzigh, der trotz unablässigen Drängens das Werk erst verhältnismäßig kurze Zeit vor dem Konzert in die Hände bekommen hatte, zeigte sich der schwierigen Aufgabe nicht recht gewachsen. „Das Resultat jener Aufführung war das offene Geständnis fast aller Zuhörer, Professoren, sowohl als Liebhaber, daß sie wenig oder gar nichts von dem Gange des Tongedichtes verstanden hätten und schon schien sich ein neidischer Nebel vor den jüngsten Stern dieses Schöpfer-Genies ziehen zu wollen, da veranstaltete ein standhafter Kunstfreund und edler Kenner eine neue Produktion dieses Quartetts durch die obigen genannten Herren mit der Besetzung der 1. Violine durch Herrn Professor Böhm, da dieser mittlerweile das neue Quartett vor einem kleineren Ausschusse von Kunstkennern mit besonderem Erfolg gespielt hatte. Dieser Professor trug nun das wunderbare Quartett zweimal an demselben Abend vor derselben sehr zahlreichen Gesellschaft von Künstlern und Kennern so vor, daß nichts zu wünschen übrig blieb, die Nebeldecke schwand und das herrliche Kunstgebilde in blendender Glorie erstrahlte."

Daß diese Begeisterung des Referenten der Theaterzeitung nicht nur rhetorische Phrase war, sondern in der Tat dem Urteil des Publikums entsprach, lassen die zahlreichen Wiederholungen des Quartetts in der nächsten Zeit erkennen. Binnen zwei Monaten wurde ohne Einrechnung der Doppelaufführungen op. 127 sechsmal gespielt — ein nachdrücklicher Beweis gegen die noch vielfach verbreitete Annahme, Beethovens Werke seien von den Wiener Zeitgenossen in den letzten Lebensjahren des Tondichters wenig beachtet worden. Angesichts der erstaunlich hohen Aufführungszahl könnte man fast von einem Sensationserfolg dieses Quartettes sprechen. Hermann

Kretzschmar hat wohl recht, wenn er einmal bemerkt, daß es kein kleines Geschlecht gewesen sein könne, das sich dem Eindruck Beethovenscher Novitäten in so hohem Maß gewachsen gezeigt habe, wie die Zeitgenossen des Tondichters.

An den nachfolgenden Quartetten gemessen, scheint das in Es-dur freilich noch einfach und in seinen Grundzügen leicht zu überblicken. Es ist das zweite Es-dur-Quartett Beethovens und dem ältern in manchen Zügen ähnlich. Stand das Harfenquartett op. 74 am Ausgang einer Kampfperiode, gab es der neu erwachenden Liebe zum heiteren Spiel des Gestaltens Ausdruck, so bedeutet auch das Es-dur-Quartett op. 127 gleichsam eine Sammlung der persönlichen Kräfte, ein Bekenntnis des Tondichters über seine nunmehrige Stellung zur Welt und ihren Fragen. Und dieses Bekenntnis hebt an mit einem majestätisch stolzen Es-dur-Präludium, einer klanggesättigt hoheitsvollen Verkündigung unbesiegbarer Willensstärke, die überlegen herabblickt auf alle vorangegangenen Kämpfe und Erregungen. Dieses monumentale Maestoso-Portal ist mehr als die Einleitung in ein neues Werk. Es ist das Eingangstor zu der ganzen Schaffenswelt des alternden Beethoven, vor der es den Emporklimmenden grüßt als erhabenes Wahrzeichen unüberwindbarer Tatkraft.

In fast orgelartig hallenden, durch energisch anspornende Sforzati verstärkten Harmonien strebt der Gedanke in den Intervallen des Es-dur-Akkordes empor. Vom Es steigt er an bis zum B, wiederholt den letzten Quartenschritt um eine Stufe erhöht (g—c), um dann, gleichsam ausruhend, von der gewonnenen As-dur-Höhe Umschau zu halten. Die trillernde 1. Violine löst den feierlichen Ernst in ein befreiendes Lächeln. Aus den massiven, schwerwuchtenden Schrittbewegungen des Anfangs formt sich durch Weiterspinnung des Quartenmotivs ein spielendes, zärtlich ausdrucksvolles Allegrothema, das in anmutigen Biegungen weiterfließt. Die drei Unterstimmen begnügen sich mit zart ausgeführter harmonischer Begleitung. Erst nach Beendigung des Violinthemas übernehmen Bratsche und 2. Violine die Führung, um sie bald wieder der empordrängenden 1. Violine zu überlassen. Diese stimmt jetzt ein fast übermütig ju-

belndes Es-dur-Thema an, gleichsam ein kraftvolles Wanderlied. 2. Violine und Bratsche begleiten mit lebhaft pulsierenden Achtelrhythmen und führen nach dem Hinzutritt des Violoncells zum energischen, fast trotzig pochenden Es-dur-Abschluß. Doch es regen sich Bedenken. Ist dieser skrupellose Frohsinn berechtigt? Wie nachdenklich fragend wiederholt das Violoncell allein die zuversichtliche Abschlußphrase. Die übrigen Instrumente werden von den Zweifeln mitergriffen. Ein g-moll-Gedanke erscheint mit dem Ausdruck verhaltener Wehmut in der Violine (er schließt den Anfang des Allegrothemas in Umkehrung in sich ein). Kleinmütige Unruhe scheint sich der vier Stimmen zu bemächtigen. Gleichsam aufmunternd klingt aus dem Violoncell und weiter aus der Violine der Allegro-Anfang, von dem niederdrückenden g-moll wie mit unwilliger Heftigkeit schroff zurückgewiesen. Erst die versöhnliche Wendung nach G-dur scheint den Widerspruch zu hemmen. Und da ertönt wie eine ernste Mahnung das feierlich breite Maestoso, jetzt in G-dur, gleichsam eine Aufforderung, kleinlichen Bedenken nicht Raum zu geben, der eigenen Stärke bewußt zu bleiben. Von neuem entfaltet sich das heitere Spiel der Gedanken, jetzt durch das G-dur-Kolorit noch liebenswürdiger erscheinend. Doch wieder veranlaßt eine Mollwendung verdüsternde Störungen — diesmal nicht wehmütige g-moll-Klagen, sondern eine streitbare, wie in Erinnerung an einstige Kämpfe unwillig aufbrausende c-moll-Episode. Auch jetzt bringt das Introduktionsthema Beruhigung. Es erscheint im siegstrahlenden C-dur, nicht nur wie vorher in teilweis arpeggierten, sondern in voll durchgehaltenen Harmonien und vom Forte zum Fortissimo gesteigert. In freudigen C-dur-Klängen und heiter anstrebenden Skalen setzt sich das Spiel der Allegro-Motive fort, die allmählich wieder in die frische Es-dur-Sphäre des Anfangs zurückstreben. Die Entwicklung des Vordersatzes wiederholt sich, verwandelt diesmal aber die g-moll-Klage in zuversichtliches Es-dur. In der Coda gesellt sich zu dem ersten Allegrothema noch eine stufenweis abwärts schwebende schwärmerische Melodie. Sie war schon im G-dur-Teil des Allegros erschienen, dort aber von dem drohenden c-moll-Satz verdrängt worden. Jetzt gelangt sie zu freier Entfaltung. Das schwärmerische und

das frohsinnige Element des Satzes vereinigen und steigern sich zu enthusiastischem Aufschwung. Unmittelbar vor dem Höhepunkt hält der Tondichter plötzlich inne. Er feiert nicht die laute, sondern die heimliche, innere Freude, das Lächeln, nicht das Lachen. Mit schwärmerischem Abschiedsgruß verklingt das Gesangsthema. Auch das Allegrothema löst sich leise auf wie duftiges Gewölk, das plötzlich mit leisem Hauch entschwunden ist. Es ist ein Schluß, wie der des 1. Satzes der Achten Symphonie, nicht nur in der Faktur, sondern auch in der schalkhaft überraschenden Grazie der Idee.

Wie im Quartett op. 74 die neugewonnene innere Heiterkeit zum frohen Gestaltungsspiel des Variations-Finales führte, so folgt auch jetzt in op. 127 das Erwachen neuen Bildnertriebes. Aber wesentlich anders als der Beethoven von 1809 erfaßt der Tondichter von 1824 seine Aufgabe. Einst begnügte er sich mit geistvoll spielender Variierung eines schlichten, sinnig humorvollen Liedthemas. Jetzt ist es nicht nur die Heiterkeit des Schaffens, die ihn erfüllt. Jetzt erlebt und schildert er das Mysterium der künstlerischen Empfängnis. Aus einem geheimnisvoll verschwebenden Dominantseptimenakkord gebiert sich die wunderbar beseeligende As-dur-Melodie des Adagios. Es ist ein Gesang von ergreifender Schlichtheit, ohne jede Gegensätzlichkeit der Empfindungen, dynamisch nur wechselnd zwischen einem zarten Piano und ätherischem Pianissimo. Von der 1. Violine zuerst intoniert, wird jede der beiden Melodieperioden vom Violoncell nachgesungen und durch eine leise verklingende Coda abgeschlossen. Die Mittelstimmen begnügen sich mit schmuckloser harmonischer Ergänzung. Es ist etwas von der Benedictus-Stimmung der Missa in diesem Gesang, der einer Lichtgestalt gleich der Schöpferphantasie enttaucht, um, immer höher aufstrebend, in weiter Ferne zu entschweben und in dem Zurückbleibenden das beglückende Bewußtsein der erlebten schöpferischen Offenbarung zu hinterlassen.

Und nun scheint es, als ob der Dichter versucht, die im Traum erschaute Phantasiegestalt mit einem festeren Körper zu umkleiden, dem Ideal menschlich lebensvolle Züge zu geben. Es beginnt jene Reihe von Variationen, die man einer Predigt über den As-dur-

Gesang vergleichen könnte. Der Prophet steigt herab aus seiner Höhe und verkündet die ihm zuteil gewordene Offenbarung, immer eindringlicher, beredsamer, die ursprüngliche Schlichtheit der Eingebung ganz verhüllend unter der Häufung der Erklärungen und Umschreibungen.

Beethoven hat dem Satz eigentlich eine erheblich umfassendere Entwicklung geben wollen. Eine erhaltene Skizze zeigt eine „la gaieté" überschriebene C-dur-Variation des Themas als Allegro grazioso mit zwei Variationen, worauf „alsdenn adagio in As-dur" folgen sollte. Diese weitgehende Steigerung zu heiterer Weltlichkeit ist in der Ausführung vermieden worden. Es sind eigentlich zwei Variationsgruppen vorhanden, von denen die erste, Variation 1 und 2 umfassend, dem durch „la gaieté" bezeichneten Ziel zuzusteuern scheint. Doch unerwartet schlägt die zu lebhafter Munterkeit gesteigerte Bewegung wieder in ernste Betrachtung um. Eine innige E-dur-Adagio-Variation, in choralartig getragenen Harmonien schreitend, führt zurück zu dem rhythmisch und figurativ belebten As-dur-Gesang. Noch einmal wird die zuversichtliche Stimmung unterbrochen durch eine sotto voce flüsternde, wie ungläubig zweifelnde Variation, die von Des-dur nach cis-moll ausweicht. In begütigendes As-dur zurücklenkend führt sie zu einer von der 1. Violine begonnenen, von den übrigen Stimmen fortgesetzten Auflösung der Gesangsmelodie in zerfließende Sechzehntelfiguration. Ein schlichter Epilog beendet den Satz — ein empfindungsvoller Rückblick auf das Durchlebte mit ergreifend zarter Erinnerung an die E-dur-Episode.

Aus der weltvergessenen Versunkenheit des Adagios rufen lebhafte Akkorde zurück zum frohen Weiterwandern. Harfenartig gerissene Pizzicatoharmonien ertönen, als griffe der Einsame mit plötzlicher Entschlossenheit in die Saiten, um die Träume zu verscheuchen und sich wieder munteren Gedanken zuzuwenden. Das Violoncell beginnt mit einem schalkhaft hüpfenden, gleichsam verstohlen fragenden Thema, die Bratsche antwortet humorvoll mit der Umkehrung. Der fröhlich trillernde Abschlußtakt wird von den Violinen aufgenommen. Bald vereinigen sich alle vier Stimmen. Abwechselnd einander das neckische Thema und das lustige Trillermotiv

zurufend, beenden sie den Vordersatz mit lebhaft anstürmendem B-dur-Abschluß. Nun scheint sich der Humor zu derbem Übermut zu steigern. In polterndem Unisono stampfen die Vier, immer den charakteristischen Rhythmus und den melodischen Anfang des Themas beibehaltend, die c-moll-Skala aufwärts. Mit einem gebieterisch fragenden Halbschluß G endigen sie. Gleichsam vorsichtig beruhigend tönt die thematische Antwort aus der 1. Violine in c-moll zurück, von der 2. Violine in der nach f-moll gewendeten Umkehrung bestätigt und vom Violoncell in Des-dur wiederholt. Aber die andrängenden Kräfte lassen sich auf die Dauer nicht zurückhalten. Sie brechen im ungestümen Ges-dur-Fortissimo aufs neue hervor und schwingen sich mittels überraschender fis-moll-Wendung nach D-dur. Ähnlich wie vorher in c-moll stürmen sie in kraftvoll derbem Unisono die Skala empor, um auf dem dissonierenden Es plötzlich wie erschreckt inne zu halten. Es ist, als wenn sich vor den Unbedachten ein Abgrund öffnete, vor dem sie jäh zurückschrecken. In die beklemmende Pause hinein tönt eine düstere Mahnung: ein mit den Anfangsintervallen des Themas beginnendes geheimnisvolles Solo der Bratsche und des Violoncells. Es mündet in einen gespenstigen verminderten Septimenakkord. Wie ein ängstliches „Ich habs gesagt" ertönt das Anfangsthema in der 1. Violine, von der 2. beantwortet. Nochmals die drohende Warnung — nochmals die furchtsam gehorchende Antwort. Und nun hebt wieder das frühere Spiel an, allmählich aus der erschreckten Zurückhaltung in mutvollere Stimmung zurückkehrend. Es ist, als wären die Vier vor einer ihrem Übermut drohenden Gefahr im letzten Augenblick bewahrt geblieben. Die alte Freudigkeit kehrt zurück, das lustige Liedchen ertönt wieder. Es schwillt zu fröhlichem Jubel an und verhallt dann leise, als ob die Wanderer in der Ferne verschwänden.

Jetzt scheinen Dämonen sich zu regen und im Prestowirbel eines phantastischen es-moll-Trios sich zum Geisterreigen zusammenzufinden. Eine wild jauchzende Tanzmelodie in Des-dur ertönt, begleitet von breit gehaltenen Harmonien. Von Des-dur nach b-moll, von Ges-dur nach es-moll und weiter nach B-dur rast die gespenstige Tänzerschar — da bricht die Melodie, plötzlich leiser werdend, un-

vollendet ab: die Wanderer nahen wieder. Aus weiter Ferne erklingt ihr Lied, sie kommen zurück. Es wiederholt sich der Hauptsatz, es wiederholt sich der Abzug der Vier, und von neuem scheint der Gespensterreigen anheben zu wollen. Doch schnell bricht er wieder ab. Aus weiter Ferne klingt das Marschlied noch einmal herüber. Der Spuk ist gebannt, kraftvoll aufjauchzend schließt das Stück.

Was bedeutet dieses rätselhafte Scherzo? Ist es ein letztes Aufflammen dämonischer Kräfte, die den frohsinnigen Gedanken weichen müssen? Eine ähnliche Idee mag diesem inhaltreichsten und ausführlichsten unter Beethovens Quartettscherzi wohl zugrunde liegen. Das Finale setzt die Linie da fort, wo der 3. Satz endet. Mit energischem Schwung führt es direkt hinein in die Welt zuversichtlich vorwärts drängender Gedanken, der das Scherzothema zuzustreben schien. Das Gepräge dieses ganzen Stückes ist marschartig. Die 1. Violine singt das anmutige Thema vor, die anderen Instrumente begleiten in gemächlich sich wiegenden Harmonien. Allmählich erst steigert sich die Bewegung. Der Nachsatz des Themas mit seinen jauchzenden Doppelschlägen regt die Begleitstimmen zu lebhafterer Beteiligung an. Sie übernehmen abwechselnd das Thema, und sobald die zweite Marschmelodie in B-dur erscheint, sind sie alle mit energisch schreitenden Viertelrhythmen dabei und bringen sie mit kraftvoll schmetternden Klängen zum jubilierenden Abschluß. Eine unverwüstliche Freudigkeit beherrscht diesen Satz, mit dem der Höhenwanderer seinen Wiedereinzug in die Welt in volkstümlichen Klängen zu feiern scheint. Doch er kommt nicht, um sich dem gemeinen Leben wieder unterzuordnen, sondern um den Weg zur Höhe zu zeigen. Die heiter schreitende Marschmelodie verliert ihre massive Schwere. Sie scheint sich wie auf Flügeln zu erheben in den lichten C-dur-Harmonien des 6/8 Allegros. Wie eine verklärte Erscheinung schwebt sie empor, getragen von wogenden Figuren der Begleitstimmen. Begeistert rufen ihr die Zurückbleibenden Abschiedsgrüße zu, während sie in flimmernden Harmonien verschwindet — ein Bote, der herabgestiegen war, um Freude und Frohsinn zu verkündigen, und sich nun wieder emporschwingt, zurück in seine Heimat.

Die ersten Entwürfe zu den beiden nächsten Werken in a-moll und B-dur wurden unmittelbar nach Beendigung des Es-dur-Quartetts aufgezeichnet. Doch unterbrach eine schwere, von Beethoven als Gedärmentzündung bezeichnete Krankheit den Fortgang der Arbeiten. Sie wurden erst nach der Anfang Mai erfolgten Übersiedelung nach Baden wieder aufgenommen. Während das Es-dur-Quartett spätestens im Januar 1825 fertig war und am 6. März bereits aufgeführt wurde, lagen bis dahin zu den nächsten Werken nur Skizzen vor. Ihre Ausarbeitung wurde durch die Krankheit nicht nur unterbrochen, sondern auch, wie der Inhalt des a-moll-Quartetts zeigt, infolge dieser Störung zum Teil wesentlich geändert.

Bei der Betrachtung der nun folgenden Werke ist zunächst daran zu erinnern, daß ihre Opuszahlen nicht dem Datum der Fertigstellung entsprechen. Dem Zeitpunkt der Vollendung entsprechend steht op. 132 vor op. 130 und 131. Der Entstehung nach gehören die drei Werke jedoch zusammen. Die Skizzen zum B-dur-Quartett beginnen fast gleichzeitig mit denen zum a-moll-Quartett, und während dieses spätestens im August 1825 fertig wird, gelangt das B-dur-Quartett im September oder Oktober zum Abschluß. Gleichzeitig mit dem Fortgang der Arbeiten am B-dur- beginnen die Skizzen zum cis-moll-Quartett, deren Ausführung den Tondichter bis etwa Juli 1826 fesselt. Die cis-moll-Partitur gelangt erst im September in die Hände der Verleger Schott.

Die drei Werke in a-moll, B-dur und cis-moll stellen somit schon äußerlich eine Tiras dar, die nicht nur von dem vorangehenden Es-dur-, sondern auch von dem nachfolgenden F-dur-Quartett deutlich geschieden ist. Denn während die Skizzen der drei mittleren Werke zeitlich in eine Periode fallen und sich mehrfach kreuzen, wird das F-dur-Quartett op. 135 erst im Juli 1826 begonnen, zu einer Zeit also, wo das cis-moll-Quartett bis auf Einzelheiten bereits fertig war. Die fünf Quartette gliedern sich demnach in drei, zeitlich verschiedene Abteilungen: op. 127 als Eröffnungswerk, op. 132, 130, 131 als Mittelgruppe und op. 135 als Schlußglied der Reihe.

Schon diese Abgrenzung der drei mittleren gegen das erste und letzte der Quartette legt die Vermutung nahe, daß zwischen dem

a-moll-, B-dur- und cis-moll-Quartett noch Beziehungen anderer Art bestehen. Die Form der Werke bestätigt diese Annahme. Während das Es-dur-Quartett den bisher gepflegten viersätzigen Sonatentyp festhält, zeigt sich in den drei folgenden Dichtungen ein auffälliger Drang, die Zahl der Sätze zu vermehren und neue, suitenartige Elemente aufzunehmen. Schon das a-moll-Quartett steigert die Satzzahl von 4 auf 5, das B-dur-Quartett erhöht sie bis auf 6, und das cis-moll-Quartett zählt gar 7 Nummern. Dieses Streben nach Vermehrung der Sätze fällt umsomehr auf, als Beethoven in op. 135 wieder zum gewohnten vierteiligen Aufbau zurückkehrt. Auch die Anlage der einzelnen Sätze zeigt in op. 135 eine bemerkenswerte Beschränkung gegen die zum Teil weit auseinanderquellenden Formen der drei mittleren Quartette. Daß Beethoven einzelne Sätze dieser Werke miteinander vertauschte, so beispielsweise die G-dur Danza tedesca aus op. 130 ursprünglich in A-dur geschrieben und dem a-moll-Quartett zugedacht hatte, spricht ebenfalls für die innere Verwandtschaft der drei Werke.

Das merkwürdigste, bisher in seiner vollen Bedeutung weder erkannte noch gewürdigte Zeugnis für die organische Zusammengehörigkeit der drei Quartette aber ist das zwischen ihnen bestehende thematische Band. Es mag daran erinnert werden, daß für die ästhetisch kritische Würdigung des B-dur-Quartetts nur die ursprüngliche Fassung mit der Fuge als Schlußsatz in Betracht kommen kann, nicht die spätere Umänderung mit dem Finalrondo. Aus den Skizzen hat Nottebohm bereits nachgewiesen, daß das Fugenthema von op. 130 mit dem Einleitungsthema des a-moll-Quartetts gleichzeitig entstanden und ihm unmittelbar verwandt ist. Nottebohm wird es nach der Anordnung der Skizzen „fast zur Gewißheit, daß Beethoven aus den Skizzen zum Fugenthema das aus vier Ganznoten bestehende Motiv geschöpft hat, mit dem der erste Satz des Quartetts in a-moll eingeleitet wird und das auch später darin zur Verwendung kommt. Von jenen Fugenskizzen wäre also eine zweifache Wirkung ausgegangen."

Dieser letzte Satz Nottebohms bedarf einer Erweiterung. Nicht eine zweifache, sondern eine dreifache Wirkung ist von dem erwähn-

ten Thema ausgegangen. Es ist nicht nur der Grundgedanke des 1. Satzes von op. 132. Es ist nicht nur das Fugenthema von op. 130 (jetzt op. 133). Es ist auch durch Verwandlung der aufwärtsschreitenden Sexte in die abwärtsschreitende Terz das Hauptthema des ersten und in der Umkehrung des letzten Satzes von op. 131 geworden. Es ist also der Leitgedanke der ganzen, zeitlich eng zusammenhängenden Gruppe der drei größten Quartette Beethovens, auf deren innere Verwandtschaft durch diese Beobachtung ein neues, den Ideengang des Tondichters erhellendes Licht geworfen wird.

Noch eine andere Bemerkung Nottebohms bedarf der Berichtigung. Das nicht aus Ganz-, sondern aus Halbnoten bestehende Motiv leitet nicht nur den ersten Satz des a-moll-Quartetts ein, es kommt nicht nur später darin zur Verwendung — es ist, genau betrachtet, das Hauptthema des Satzes, der musikalisch poetische Kern, aus dem das Ganze emporkeimt. Wie ein düsteres sibyllinisches Wort dämmert im einleitenden Assai sostenuto das schleichende gis-a-f-e auf. Bald in dieser drohend aufwärts gerichteten Form, bald umgestellt, wie in sich zusammensinkend in der Folge f-e-gis-a erklingend, scheint es die Bedeutung eines unveränderlichen Schicksalsspruches zu haben. Doch wie anders faßt Beethoven solchen Spruch auf als in früheren Jahren. Einst in der c-moll-Symphonie ertönte er ihm wie hämmerndes herausforderndes Pochen. Später im f-moll-Quartett erklang er wie dämonisch grollender Trotz. Und jetzt ist er ein mystischer Orakelspruch, der aus geheimen Tiefen nach oben dringt. Wie dieser Orakelspruch in das Gewebe des folgenden Satzes verflochten wird — das genau zu verfolgen, wäre die Aufgabe einer dem Tongedicht Takt für Takt folgenden Analyse. Der meist als Hauptthema bezeichnete a-moll-Gedanke, der vollständig zuerst im fünften Allegrotakt der Violine erscheint, ist nur die klagende Gegenmelodie zum wirklichen, der Einleitung zugrunde liegenden Hauptthema. In zweitaktigen Perioden auf Bratsche und Violoncell verteilt, bildet es jetzt den düsteren Baß zum Violingesang. Schon die Überleitung vom Assai sostenuto zum Allegro brachte eine ähnliche Verkleidung des Themas. Der durch zwei Takte eilende Sechzehntellauf der 1. Violine ist nur eine Umschreibung des als

durchklingend zu denkenden f aufzufassen. Dieses setzt sich im e des nächsten Taktes fort, springt von dort zum gis des Violoncells und dann zum a der 2. Violine über. Eine ähnlich versteckte Einkleidung des Themas findet sich in der Coda, unmittelbar nach dem Verklingen des Seitensatzes in A-dur (a-moll). Hier beginnt das Violoncell mit der Ganztaktnote f, die Bratsche fügt das e hinzu, die 2. Violine ergänzt gis und das Violoncell schließt mit tiefem düsterem a.

Auf diese verschlungenen bedeutungsvollen Einzelheiten der poetischen Gedankenentwicklung hin angesehen, verliert der Satz die scheinbare Zerrissenheit und Sprunghaftigkeit des Aufbaus. Er stellt einen formal streng geschlossenen, von grandioser Dichterphantasie getragenen Hymnus an das Schicksal dar, das hier nicht als vernichtende, sondern als aufrichtende, stählende Macht aufgefaßt wird. Das Schicksal als Gegner, der nicht niederschlägt, sondern den Menschen zur Erkenntnis seiner tiefsten Fähigkeiten führt: das ist die poetische Idee dieses Satzes, die Schicksalsauffassung des alternden Beethoven überhaupt. Der geheimnisvollen Einleitungs-Verkündigung tönt eine klagende Antwort der Violine entgegen, die weiterhin zu einem zornerfüllten Unisono führt. Über wiederholte Klagen hinweg scheint eine hoffnungsvoll anstrebende F-dur-Wendung Beruhigung zu bringen und im Seitensatz tröstende Erinnerungen heraufzurufen. Immer zuversichtlicher wird die freudige Stimmung. Da — gerade am Abschluß des hoffnungweckenden F-dur-Satzes reckt das Fatumsgespenst sich aus der Tiefe empor. Immer gewaltiger richtet es sich auf, bis die Wiederholung, im elegischen e-moll beginnend, noch einmal Klage, Abwehr, Erinnerungstrost vorüberziehen läßt. Noch ist keine Entscheidung erfolgt, noch stehen die Kontraste sich widersprechend gegenüber. Die Coda bringt den Ausgleich — den Sieg, der kein Triumph, sondern nur ein heldenhaftes Sichaufraffen aus Klagen und Erinnerungen zu entschlossenem Handeln ist. Wie eine beglückende Vision erscheint noch einmal das zärtlich singende Seitenthema in lichtem A-dur. Doch das Schicksal ruft, und aus der Klage formt sich jetzt ein erhaben heroischer Entschluß. Noch einmal treffen Thema und Gegenthema zusammen:

der Schicksalsspruch in schneidend herben Violin-Oktaven, die Antwort in schwungvoll aufstrebenden Terzen der Bratsche und des Violoncells. In dieser Umschlingung, keines weichend, keines siegend, sinken beide in finstere Nacht hinab. Eine düstere brausende Flut scheint aus der Tiefe emporzusteigen und die Kämpfer zu bedecken. Doch der unbesiegbare Wille richtet sich wieder auf und formt sich zum Triumphgedanken. Aus dem verzagt Flehenden ist ein Held geworden, der seiner Pflicht bewußt in ruhiger Größe seines Weges zieht. Man könnte bei diesem schlicht grandiosen Ausgang an Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ denken — an eine Apotheose ethischen Heldentums, wie es anspruchsloser, ohne jede pathetisch heroische Geste kaum gedacht werden kann.

Es ist leicht möglich, daß Reminiszenzen an den 1. Satz bei der Gestaltung der Themen des folgenden scherzoartigen Allegro ma non tanto mitgewirkt haben. Das charakteristische gis-a des Anfangstaktes kann ebenso wie das im 5. Takt erscheinende Violinthema (das auf das dritte und vierte Viertel aus dem 1. Takt des Klagethemas zurückzuweisen scheint) eine Bezugnahme auf die Gedanken des 1. Satzes andeuten. Die feingliedrige Gedankenarbeit dieses Quartettstils, der häufig mit versteckten, auf den ersten Blick zufällig erscheinenden Assoziationen spielt, macht eine solche Annahme keineswegs unwahrscheinlich. Läßt man sie gelten, so stellt sich das A-dur-Scherzo dar als eine Übertragung der Allegrothemen in eine von froher Beweglichkeit erfüllte heitere Empfindungssphäre. Leicht huschende Tonfiguren scherzen sorglos mit den Fragmenten der bitter ernsten a-moll-Gedanken. Alle schroffen Akzente werden vermieden. Aus den wenigen Forte-Episoden flüchten die Stimmen immer wieder schnell in zarte Pianonebel zurück. Es ist ein Bild von so duftiger Feinheit, wie Beethoven es in ähnlich leicht hingehauchten Pastellfarben im 3. Satz des e-moll-Quartetts op. 59 entworfen hatte. Wie dort folgt auch hier dem Elfenreigen als Gegenstück eine fröhliche, niederen Regionen entstammende Tanzweise von volkstümlichem Gepräge. Kein derbes Tanzlied, wie einst die thème russe, sondern eine musetteartige Melodie, die sich in einen gemächlichen Ländler fortsetzt. Die 1. Violine beginnt in hoher Lage,

die leere A-Saite als Baß anstreichend, während die 2. Violine in schaukelnder Achtelbewegung begleitet. Die später hinzutretende Bratsche und das Violoncell lassen brummstimmartig den Orgelpunkt A erklingen. Es ist leicht möglich, daß wir hier, ähnlich wie im Trio der Siebenten und Neunten Symphonie, sowie in op. 59, eine Volkslied-Reminiszenz vor uns haben, deren Ursprung zufällig bis jetzt verborgen geblieben ist. Bekannt ist dagegen die Herkunft des folgenden Ländlerthemas. Es entstammt einer Sammlung von zwölf „Deutschen", die Beethoven in den neunziger Jahren für die Bälle im Redoutensaal komponierte. Deiters hat diesen Zusammenhang zuerst erkannt, und Riemann hat ergänzend darauf hingewiesen, daß gerade dieses Zitat für die Unterscheidung der Schreibweise des jüngeren und des älteren Beethoven charakteristisch sei. Hat Beethoven doch im Quartett das Thema rhythmisch verschoben. Das einstige erste Viertel wird jetzt zum dritten, und die Betonung fällt dadurch auf das früher unbetonte zweite Viertel. Könnte diese Änderung indessen nicht noch einen anderen Sinn als den einer rhythmischen Spekulation haben? Kann nicht in dieser Verschiebung der rhythmischen Akzente eine Charakteristik der mit Erinnerungen spielenden Traumstimmung dieses Satzes liegen? Die aus der Vergangenheit herüberklingenden Gedanken erscheinen gleichsam phantastisch variiert, ähnlich wie im Scherzo die Themen des 1. Satzes nur undeutlich huschenden Reminiszenzen gleich ertönen.

Während diese heiteren Träume in der Phantasie des Tondichters ausgesponnen werden, erklingt unerwartet eine feindliche Gegenstimme. Einem dämonischen Elementargeist gleich reckt sich plötzlich das Schicksalsmotiv des 1. Satzes im drohenden Unisono der Bratsche und des Violoncells auf. Ein merkwürdiges Intermezzo, die einzige Störung in dem friedlichen Verlauf dieses Scherzos. Doppelt merkwürdig, weil es den geistigen Zusammenhang zwischen dem a-moll- und dem cis-moll-Quartett bestätigt. Schon hier erscheint das Thema mit der für das cis-moll-Quartett charakteristischen Umbiegung der aufwärtsstrebenden Sexte in die nach unten sinkende Terz. Soll der Tondichter aus dem heiteren Empfindungsspiel wieder zurückgeworfen werden in den düsteren Ernst des Eröffnungs-

satzes? Mahnt ein erschreckendes Menetekel an die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit der zarten Stimmungsreize, denen er sich jetzt hingibt? Die Drohung verhallt wirkungslos. Die heitere Musette-Melodie verscheucht den dämonischen Eindringling. Von neuem breiten sich die frohsinnigen Tanzbilder aus. Von neuem schlingt sich der zarte Reigen, jetzt ungestört ausklingend — ein Spiegelbild heiterster innerer Ruhe.

Es ist nicht genau zu erweisen, ob dieser Satz schon vor Beethovens Erkrankung geplant war, oder ob er erst später entstand. Sicher aber ist das Finale schon vorher skizziert worden. Das Fehlen der Adagio-Entwürfe legt daher die Vermutung nahe, Beethoven habe ursprünglich das jetzige Finale direkt an das Scherzo anschließen wollen. Das a-moll-Quartett wäre demnach ebenso wie wahrscheinlich das F-dur-Quartett ohne Adagio geplant gewesen. Sicher ist jedenfalls, daß Adagio-Skizzen sich vor der Krankheit nicht nachweisen lassen, und daß das jetzige Adagio schon in der Überschrift „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart" den Plan zu diesem Satz unzweifelhaft in die Zeit nach der Erkrankung verweist. Die starke, durch die Krankheit veranlaßte Gemütsbewegung, der Todesgedanke, der in scherzhafter Form in dem Kanon: „Doktor, sperrt das Tor dem Tod" zum Ausdruck kam, veranlaßte eine erhebliche Änderung in dem Gesamtplan des Quartetts: die Einfügung des ursprünglich in dieser Form nicht geplanten Adagios.

Die Idee eines Lobgesangs in den alten Tonarten war schon 1818 unter den Symphonie-Entwürfen aufgetaucht, später zugunsten anderer Pläne zurückgesetzt worden. Nun wurde sie durch ein ernstes persönliches Erlebnis wieder erweckt. Man braucht den Ausdruck Genesung nicht im engen Sinn des Wortes auf einen physischen Vorgang zu beziehen. Man kann ihn betrachten als Empfindung eines gegen Schicksalsangriffe jeder Art innerlich Gefestigten, der dem göttlichen Geber dieser überlegenen Kraft jetzt seinen Dank ausspricht. So aufgefaßt ordnet sich das Adagio trotz der späteren Entstehung dem Gedankengang des a-moll-Quartetts als betrachtendes Gegenstück zum 1. Satz organisch ein.

Dreimal erklingt der Choral, jedesmal in höherer Oktavlage — ein Gebet, das aus der Tiefe emporquillt zu lichten Regionen. Schlicht präludierende Vortakte leiten es ein und setzen sich zwischen den einzelnen Choralzeilen in entsprechenden Intermezzi fort. Diese Zwischensätze steigern sich in immer ausdrucksvolleren Wendungen bis zur „innigsten Empfindung". Zwischen die beiden ersten Choräle aber stellt Beethoven ein neues Satzgebilde, Andante D-Dur „neue Kraft fühlend" — ein Stück von wunderbar quellender Frische, in dem das Erwachen neuer Lebensfreude in glückerfüllten Klängen zum Ausdruck kommt. Der gleichsam heiter lächelnde Violintriller, das wie befreit aufatmende Thema der 2. Violine, die allmählich sich belebende Rhythmik der Nebenstimmen, die wie erregte Pulsschläge bebenden Harmonien der drei tieferen Instrumente, die stammelnden Phrasen der 1. Violine und dann der zuversichtliche Aufschwung der Melodie — es ist ein Auferstehungsbild von weihevoll ernster Schönheit. Das zweite Andante steigert entsprechend der zweiten Choralstrophe noch die kraft- und hoffnungsverkündenden Wendungen. Eine Variationskunst von unerschöpflicher Bildnerkraft beseelt die scheinbar geringfügigsten rhythmischen und melodischen Ornamente zu Ausdrucksträgern eines überquellenden Hochgefühls. In sphärenhaften Harmonien entschwebt die dritte Choralstrophe, der Gottheit entgegen, der hier ein Opfer in Tönen dargebracht wird, wie es weihevoller kaum je erklungen.

Der Genesene aber wendet sich jetzt mit neuem Mut wieder der Welt zu. Selbstbewußt, fast übermütig erklingt eine frische Marschmelodie in A-dur. Es ist, als wäre alles Vergangene vergessen, Schmerzen und Krankheit, Gottessehnsucht und Schicksalsernst, als gäbe es nur noch die eine leicht und frei über alle Tiefen hinwegschreitende Daseinsfreude. Doch bald ertönt eine innere Mahnung. Aus dem Marsch löst sich ein Rezitativ der 1. Violine heraus. Mit schmerzlichen Akzenten, immer dringender klagend, sucht sie die anderen Stimmen zurückzuhalten. Ein leidenschaftlicher Aufschrei auf dem verminderten Septimenakkord bringt die Widerstrebenden zum Schweigen. Nach langer Klage verhallt seufzend die Violinstimme. Gibt es kein Glück ohne Kampf?

Ein Allegro appassionato in a-moll beginnt. Über den Begleitstimmen, die gleichmäßig auf- und niederwogen, erscheint espressivo eine klagende, bis zur Septime g sich aufrichtende und dann wieder resigniert zurücksinkende Melodie. Es ist das einst für ein symphonisches „Finale instromentale" aufgezeichnete Thema, das, ähnlich wie das Adagio, hier seine Verwendung findet. Der Prägung nach erinnert es an das Finalthema der d-moll-Sonate op. 31 — hier wie dort ein unruhiges Suchen und Hasten ohne Aussicht auf Ruhe spiegelnd. Es ist das Bild des Schwimmers, der sich den Wogen entgegenwirft, immer eine überwindet und immer wieder von der nächsten nachquellenden bedroht wird und so in ewigem Kampf mit dem Element die Kräfte erschöpft. Neue Themen tauchen auf, als wollten sie dem Ringenden zu Hilfe kommen. Ein zuversichtlich in G-dur anhebendes entstammt dem D-dur-Satz „neue Kraft fühlend". Wie die andern wird es in den Mollwirbel hineingezogen. Es ist kein eigentlicher Kampf der Gegensätze in diesem Stück, kein zu heftigen Entladungen führendes Streiten. Es ist das in seiner Monotonie ergreifende Lied von dem ewigen Auf und Nieder, von der rastlosen Bewegung der Leidenschaften, das Lied von der Friedlosigkeit, das sich unablässig wiederholt und sich zuletzt im Presto zu leidenschaftlicher Erregung steigert. Und da, als die Klage in Verzweiflung überzugehen scheint, leuchtet plötzlich ein Stern auf. Aus dem nebligen a-moll gebiert sich ein helles A-dur, zuerst zaghaft erglühend, dann immer strahlender, wärmender aufflammend — eine beseeligende Verheißung, die alle Unrast des Lebens vergessen läßt. Ein unbeschreibliches Glücksbewußtsein ist über diesen Finalschluß gebreitet. Kein ekstatischer Jubel wie in der Siebenten Symphonie, kein überlegener Humor wie in der Achten. Es ist das leidenschaftslose Bewußtwerden eines unsagbar tiefen Glücks, die Überwindung der schweren Lebensrealitäten durch die Leichtigkeit beseeligenden Phantasiespiels. Es ist die Empfindung, in der Bettina Beethoven sagen läßt, daß ihm nicht bange sei um seine Musik, „denn wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elend, mit dem sich die andern schleppen."

Es ist eine nicht nur für die Geschichte, sondern auch für den Inhalt des B-dur-Quartetts bedeutungsvolle Tatsache, daß das Thema seines Schlußsatzes und das Anfangsthema des a-moll-Quartetts Zwillinge sind. Für Anlage und Aufbau beider Werke gleichfalls bedeutungsvoll ist der Umstand, daß dieselbe Idee, die im a-moll-Quartett der Tondichtung als Ausgangspunkt dient, im B-dur-Quartett die Krönung des Ganzen bildet. Der Entwicklungsprozeß im B-dur-Quartett ist also dem gewohnten entgegengesetzt. Während sonst das Finale das am Anfang der Tondichtung noch unbekannte Ergebnis der Vordersätze ist und aus ihnen emporwächst, steht im B-dur-Quartett die Finale-Idee zuerst fest und aus ihr ergeben sich rückwirkend die vorangehenden Teile. Diese Anlage des ganzen Werks um das Finale als geistiges Zentrum bestimmt auch das Verhältnis der übrigen Sätze zueinander. Sie schließen sich nicht direkt aneinander an, stellen in ihrem Verlauf keine ansteigende Linie dar. Sie bilden gleichsam verschiedene, von immer neuen Gesichtspunkten aus gewonnene Zugänge zu der einen großen Schlußerkenntnis.

Begreift man so das Fugen-Finale als ideellen Mittelpunkt des ganzen Werks, so wird sowohl die phantasieartige Aufeinanderfolge der Sätze als auch der bunte Wechsel der ihnen zugrunde liegenden Stimmungen erklärlich. Der sonatenartige Eröffnungssatz, das Scherzo-Presto in b-moll, das Des-dur-Andante, die Danza tedesca in G-dur und als letzter der vorbereitenden Sätze die Es-dur-Cavatina — das ist eine suiten-, beinah potpourriartige Reihenfolge von Sätzen, zwischen denen ein engerer psychologischer Zusammenhang sich kaum nachweisen läßt. Auch der Mangel eines poetischen Schwerpunktes innerhalb der Satzreihe vor der Fuge wird so erklärlich. Weder das Des-dur-Andante noch die Es-dur-Cavatina oder eines der beiden Scherzi kann für den Verlauf des Ganzen bestimmende oder gar entscheidende Bedeutung beanspruchen. Ungeachtet ihres künstlerischen Wertes erscheinen diese Sätze innerhalb des Werkes nur als Episoden, gleichsam als Beiträge zur Vorgeschichte des Finale. Selbst der Eröffnungssatz, der sonst den leitenden poetischen Grundgedanken am schärfsten zum Ausdruck bringt, gewissermaßen die

Handlung aufrollt, entbehrt diesmal jedes Hinweises auf die kommenden Teile. Man könnte jeden einzelnen dieser fünf Sätze und — wie Beethoven später selbst getan — auch das Finale aus dem Zusammenhang lösen und selbständig für sich betrachten, ohne daß der Wirkung dadurch im mindesten Eintrag getan würde. Als künstlerische Einheit erscheint das Werk erst durch die Final-Fuge, deren kolossale Form und Ideenweite alle vorangehenden Einzelheiten in sich aufnimmt und so das ganze Werk nachträglich als eine Spiegelung wechselvoller Lebensbilder erklärt, als individuell verschiedene Kundgebungen eines Schöpferwillens, der sich am Schluß in elementarer Majestät enthüllt.

Mit einem Bild aus der eigenen Schaffenswelt beginnt der Tondichter. Die Last, die Tätigkeit, die Freude der schöpferischen Arbeit stellen sich ihm in wechselnder Folge dar. Ein schwermütig versonnenes Adagio-Thema eröffnet das Werk. Chromatisch sinken die vier Stimmen in tiefen Unisonoklängen von b—g abwärts. Erst bei dem sehnsüchtig emporgreifenden Sextenschritt der 1. Violine fügen die anderen Instrumente harmonische Ergänzungen hinzu. Wie ermutigt durch diese Wendung kehrt der Gedanke wieder. Er erklingt jetzt eine Oktave höher und voll harmonisiert, statt des resigniert zurücksinkenden Schlusses mit einer aufstrebenden Phrase endigend. Diese hoffnungweckende Wendung wiederholt sich, immer mehr nach oben drängend, vom Piano bis zum Forte crescendierend und mit einer kraftvollen F-dur-Kadenz schließend. Es ist, als versuchte eine freudig zuversichtliche Idee die schwerlastende Stimmung zu verdrängen. Wie eine unter wehmütig fragendem Lächeln gegebene Antwort ertönt eine neue, fast rezitativartige Phrase des Violoncells. Sie wird von den übrigen Stimmen übernommen und bis zum erwartungsvollen Halbschluß auf F weitergeführt. Wohin strebt die neue Regung? Als Antwort ertönt ein Allegro-Doppelthema: ein geschäftig eilendes Sechzehntelthema der 1. Violine und ein in kraftvollen Viertel- und Achtelrhythmen energisch aufrufendes Gegenmotiv der 2. Violine. Wollen sie den Schwermütigen zur Tätigkeit anspornen, den Reiz und die belebende Kraft

der Arbeit an Stelle dumpfer Grübelei setzen? Nochmals erklingen die sinnenden Stimmen, als könne der Gerufene sich nicht so schnell aufraffen. Doch lautet seine Antwort jetzt zuversichtlicher. Das Thema bleibt den tiefen Instrumenten, Violoncell und Bratsche, zugewiesen, während die Violinen verheißungsvoll aufstrebende Ergänzungsstimmen hinzufügen. Und nun entreißt sich der schwermütige Träumer mit plötzlichem Entschluß der lähmenden Lethargie. In Dezimenverdoppelung eilt das Sechzehntelmotiv durch 2. Violine und Bratsche, in Oktaven wird die Gegenstimme durch Violine und Violoncell intoniert. Die Lebhaftigkeit steigert sich. Das Violoncell, später die 1. Violine werden mit in den Sechzehntelstrudel gerissen, und während die drei Oberstimmen ruhelos geschäftig eilen, teils in Gegen-, teils in Parallelbewegung sich gleichsam wetteifernd überstürzen, pocht im Violoncell das energische Antwortmotiv. Es ist ein Bild unermüdlich froher Regsamkeit. Das wehmütige, der Einleitung entstammende Fragemotiv des Violoncells wird gleichsam übermütig scherzend von den Stimmen aufgenommen. In spielenden Sechzehntelwendungen werfen sie es sich zu, um dann in ständig schwellendem Kraftbewußtsein weiter zu stürmen. In wuchtigen Achtelunisoni und eigenwillig hämmernden Sforzati setzen sie gleichsam übermütig stampfend ihren Weg fort und endigen in einer chromatisch aufsteigenden Unisonoskala.

Jetzt erst scheint ruhigere Besonnenheit Platz zu greifen. Auf Des macht die Bewegung nachdenklich Halt. Das Violoncell allein klingt weiter. Zweimal intoniert es den Auftakt des Sechzehntelthemas, bis zum Ges herabsinkend. Und nun läßt die Violine einen neuen, ausdrucksvoll ernsten Gedanken erklingen. Oder doch nicht ganz neu? Ist dieses zart schwärmerische Thema nicht die Weiterbildung des in der Einleitung erschienenen aufstrebenden Sextenmotivs der 1. Violine? In duftigen Klängen spinnt sich das Seitenthema aus. Es ist, als begänne jetzt, angeregt durch die energischen zur Arbeit spornenden Kräfte, der geheimnisvolle Schaffensakt. Die Stimmen dämpfen sich zum Geflüster. Scheu fragende und antwortende Unisoni bereiten auf besondere Offenbarungen vor. Das Sechzehntelthema, seines energischen Charakters entkleidet, rieselt

in feinsilbrigen Ges-dur-Wellen von der 1. Violine aus durch die Stimmen, anfangs auf mystisch gehaltenen Harmonien ruhend, die sich später zu regelmäßig pulsierenden Viertelrhythmen formen. Eine glanzvolle Steigerung bereitet sich vor: während in der Bratsche das rollende Arbeitsthema unablässig weiter fließt, steigen in den anderen Stimmen breithallende Akkorde auf, die zu heroischem Ges-dur-Schluß führen. Doch von neuem ertönt die versonnene Frage der Einleitung, in zwei- und dreitaktige Perioden zerpflückt und von den beiden Allegrothemen in je einem Takt gleichsam mit Hinweis auf das eben Durchlebte beantwortet. Nun scheint der Schaffende in neues Sinnen zu versinken. Nicht mehr in grüblerische Gedanken, sondern als wolle er forschen, wie ihm die Befreiung aus der anfänglichen Verdüsterung gekommen sei. Es ist eine für die verschlungene Gedankenarbeit dieses Quartettstils überaus charakteristische Episode, die formell der Durchführung entspricht. Während die Abschlußphrase des Einleitungsgedankens sich gleichsam unausgesetzt fragend fortspinnt, ertönen in den beiden Violinen die kombinierten Arbeitsmotive. Das Violoncell beantwortet sie durch ein neues, hoffnungsfreudig singendes Thema. Dieser Gedanke lenkt mit plötzlich aufflammender Begeisterung zurück in die Stimmung des Allegroanfangs. Noch einmal wird der vorherige Entwicklungsgang durchlaufen, noch einmal ertönen die abschließenden Triumphakkorde, jetzt in B-dur. Und noch einmal entspinnt sich der Dialog zwischen den Motiven des Grübelns und der Arbeit. Aber während jene, in höhere Klangregister versetzt, nur noch wie entschwebende Reminiszenzen an überwundene Stimmungen ertönen, haben die Arbeitsmotive ihre Kraft bewahrt und schneiden dem Gegner barsch das Wort ab. Friedvoll verklingt dann der Satz. Die Arbeitsmotive tönen pianissimo aus, wie mit einem nochmaligen Ausblick auf das geheimnisvolle Weben in der Werkstatt des Schaffenden. Dann erst schließt die Dichtung mit kurzen, kraftvollen Akkordschlägen.

Der psychologisch reflektierenden Gedankenarbeit dieses Eröffnungssatzes folgt als phantastisches Gegenstück ein Scherzo-Presto, das die im A-dur-Scherzo op. 132 angeschlagene Stimmung ins dämonisch Burleske zu übertragen scheint. Dort wie hier steht dem

geheimnisvollen Hauptsatz ein volkstümlich heiteres Trio gegenüber. Im a-moll-Quartett zeigt es graziös schmeichelnde, im B-dur-Quartett derbere, kraftvoll markierte Züge. Gemeinsam ist beiden Triosätzen der Hinweis auf vergangene Zeiten, das Spielen mit Erinnerungen, die in op. 132 den „Deutschen" aus den Redoutentänzen, in op. 130 das Scherzo des Es-dur-Trios op. 1 in das Gedächtnis zurückrufen. Helm hat den Satz mit einem Koboldstanz verglichen. Das düstere b-moll-Kolorit, das geheimnisvolle Flüstern und Huschen der Tonfiguren im Pianissimonebel, die hüpfende Baßbegleitung bestätigen diese Deutung. Im kurzen Trio scheint sich der bisher zuschauende Mensch mit lustigen Sprüngen unter die tanzenden Geister zu mischen. Aber seine Kräfte erlahmen bald. Der mutvoll anstürmende Schlußtakt sinkt durch zwei Oktaven zur Tiefe. Beim zweiten Mal durch rhythmische Verlängerung seiner Lebhaftigkeit beraubt, ertönt er gleichsam nur noch matt schleichend, um bei der chromatischen Skala der 1. Violine wie seufzend zurückzusinken. Energisch drohende Unisonoschläge scheinen den Ermüdenden aufrütteln zu wollen. Vergebens. Der chromatische Seufzer wiederholt sich, eine kleine Terz höher anhebend. Nochmals ertönen die Zwischenrufe und zum drittenmal, jetzt wieder um eine kleine Terz höher beginnend, der chromatische Gang. Von neuem hebt der unheimliche burleske Tanz an. Ein mit diabolischem Humor aufblitzender Oktaveneinwurf anstelle der Viertelpausen am Schluß jeder Phrase färbt die Melodie noch um einen Grad phantastischer als vorher. Es ist, als erblickte man durch einen dichten Schleier hindurch ein Gewirr tanzender Schatten, die bald näher kommen, bald entfliehen. Bis das gespenstige Bild sich mehr und mehr in Dunkel hüllt und plötzlich wie auf höheren Machtspruch mit einem Schlage im wesenlosen Nichts verschwindet.

Aus dem Spiel phantastischer Gedanken wendet der Tondichter sich beschaulichen Stimmungen zu. Poco scherzoso erklingt eine leicht seufzende chromatische Phrase — als wolle der Schaffende mit einer abwehrenden Bewegung die Phantome verscheuchen. Friedvollere Stimmungen klingen in der 1. Violine und Bratsche an. Nochmals ertönt der durch Oktavteilung verschärfte Seufzer in der Bratsche

und im Violoncell. Und nun intoniert die Bratsche ein ausdrucksvoll singendes Des-dur-Thema, das von der 1. Violine übernommen und periodisch abgeschlossen wird. Es ist eine teils zärtliche, teils scherzende Stimmung, die hier zum Ausdruck kommt und sich innerhalb des Themas schon in der Nebeneinanderstellung von Legato- und Staccatomotiven zu erkennen gibt. Den allmählich zu lebhafterer Munterkeit übergehenden As-dur-Satz unterbricht abwehrend das einschneidende dissonierende Des der 1. Violine. Die gleichsam suchende Wiederaufnahme des ersten Thementaktes führt zu einer energisch anhebenden, schwärmerisch sich steigernden Kadenz und weiter zur Wiederkehr des Anfangs. Es sind Empfindungsschwankungen von so ätherischer Feinheit, daß Worte versagen. Kein bekenntnisschweres Erlebnis — ein Spiel heiterer Schöpferphantasie, die hier, im Gegensatz zum vorangehenden b-moll-Stück, eine zarte Lichterscheinung hervorzaubert und sie in den schwirrenden Zweiunddreißigsteln der Schlußtakte wieder entschweben läßt.

Wie der b-moll- und der Des-dur-Satz können auch die beiden folgenden Stücke: die Danza tedesca in G-dur und die Es-dur-Cavatina als einander ergänzende Stimmungskontraste angesehen werden. Klingt aus den volkstümlichen Melodien und Rhythmen des G-dur-Satzes ein naiver Frohsinn, so stellt die Cavatina den erhabenen Ausdruck weihevoller, zu religiöser Inbrunst gesteigerter Andacht dar. In dieser Gegensätzlichkeit liegt die Erklärung für die Aneinanderreihung der beiden inhaltlich ebenso einfachen, wie äußerlich kurz gefaßten Stücke. Trotz dieser Einfachheit zeigt sich auch hier die poetisch fein ausgestaltende und sinnvoll belebende Kunst des alternden Tondichters. Die gleichsam fröhlich schwenkende Melodie des „Deutschen", der ein derb aufjauchzendes Thema antwortet, erscheint nur beim erstenmal in schmuckloser Tanzform. Die Begleitstimmen gewinnen allmählich Selbständigkeit, und die Melodie löst sich in eine fein gezeichnete ornamentale Linie auf. Kurz vor dem Abschluß erklingt das Thema in eintaktigen Phrasen abwechselnd aus den vier Stimmen. In der Ferne scheint das fröhliche Tanzlied zu verhallen. Ein kurzer Epilog schließt die heitere Szene.

Bewährt sich die gestaltende Kunst des Tondichters im „Deutschen" vorwiegend in der feinsinnig gewählten Faktur, so offenbart die Cavatina eine überwältigende Größe und Tiefe der Empfindung. Eine Zusammenpressung und Verdichtung aller emporstrebenden inneren Kräfte vollzieht sich, ein seelischer Aufschwung zu den Regionen überirdischen Friedens. Einmal nur, nach der Beendigung der ersten Strophe, tönt eine ungläubig zweifelnde Stimme: bei der geheimnisvollen Ces-dur-Wendung, wo die 1. Violine „beklemmt" vor den Mysterien der Friedensoffenbarung bangt und ihnen nur zagend zu nahen wagt. Doch die Rückkehr des ersten Gesanges beseitigt jede Furcht. Der erhebende Sextenaufschwung der Melodie führt unmittelbar hinein in die Sphäre erdenferner Abgeklärtheit, in der sich alle Schmerzen des Daseins lösen. „Nie hat meine Musik einen solchen Eindruck auf mich gemacht, selbst das Zurückempfinden dieses Stücks kostet mich immer eine Thräne" soll Beethoven zu Holz über die Cavatina geäußert haben.

Die tätige Energie des 1., das teils düster, teils lichtvoll zarte Phantasiespiel des 2. und 3., der sorglose Frohsinn des 4., die weltabgewandte religiöse Inbrunst des 5. Satzes — das sind in ihrer Art ebenso tiefe, wie charakteristische Persönlichkeitsäußerungen. Es fehlt ihnen aber das klärende und begründende geistige Band. Dieses Band, die tragende poetische Idee des Werks, enthüllt sich erst im ursprünglichen Finalsatz: der großen Quartett-Fuge, die später als op. 133 gesondert herausgegeben wurde. Das Thema dieses Satzes war im a-moll-Quartett erschienen als Schicksalsspruch, der den Menschen zur Tat aufruft. Der Besieger des Schicksals sah in diesem nicht mehr den Gegner, sondern den eigentlichen Erzieher zur Größe, den einzigen, den ihm das Leben geben konnte. Das Schicksalsgebot, einst als bitterer Zwang empfunden und bekämpft, verwandelt sich zum Bringer der Freiheit und verschmilzt allmählich mit der Vorstellung der eigenen, höchsten Zielen zustrebenden Willensmacht. Diese Vereinigung von Schicksals- und Persönlichkeitswillen drängt nach einer Aussprache, die beides: die in unerbittlicher Gesetzmäßigkeit schreitende Schicksalsmacht und die in ungehinderter Freiheit sich auslebende persönliche Willensmacht in künst-

lerischer Doppelwirkung zum Ausdruck bringt. Eine solche Vereinigung von Freiheit und Notwendigkeit zeigt Beethoven in der Fuge, die er überschreibt „Tantôt libre, tantôt recherchée“. Die Überschrift ist mehr als ein erklärender Hinweis auf die formale Anlage. Sie ist gleichzeitig das poetische Programm des Satzes, die Andeutung der beiden großen Kontraste von Freiheit und Gesetzmäßigkeit überhaupt, deren Vereinigung hier symbolischen Ausdruck findet.

Wie die Skizzen erweisen, ist der Fugengedanke dem Hauptthema des a-moll-Quartetts nahe verwandt. Aber er stimmt mit ihm keineswegs völlig überein. Der grüblerische Mollcharakter von op. 132 verwandelt sich jetzt in energisches Dur. Der aufstrebende kleine Sextenschritt vergrößert sich zur scharf einschneidenden verminderten Septime. Das Thema beginnt nicht mit der dissonierenden 7. Stufe, sondern kraftvoll mit dem Grundton. Das Gepräge des Gedankens wird durch diese Änderungen größer, heroischer, als im 1. Satz des a-moll-Quartetts. Ein kurzes, Overtura überschriebenes Präludium gibt in phantasieartiger Zusammenstellung eine Übersicht über die drei wichtigsten Etappen des Satzes. Er beginnt mit der energischen ersten Durchführung des zunächst als Schicksalsthema auftretenden Fugengedankens. Es folgt die tiefsinnige, in zarte Empfindungsträume sich einspinnende Ges-dur-Episode — gleichsam die innere Weihe des Kämpfers, die Umschmelzung des als feindlich empfundenen Schicksalsthemas zum freiheitsbringenden Willensthema darstellend. Und dann die dritte große Phase, die zu Äußerungen weltumspannenden Kraftbewußtseins anschwellende Durchführung des Willensthemas. Hinweg über das trotzig sich aufbäumende Allegro molto e con brio 6/8 führt sie zum freudig festschreitenden meno mosso e moderato 2/4 mit der energischen Wiederaufnahme des Ges-dur-Themas. In unersättlicher Steigerung stürmt sie hinauf zur Stretta-Apotheose. Es ist eine Tonsprache von so niederzwingender, fast schreckhafter Größe, daß Vergleiche sich nur noch zu den beiden anderen B-dur-Fugen Beethovens: dem Finale von op. 106 und dem „Et vitam venturi“ der Messe ziehen lassen. Alle Empfindungsregungen erstarren. Nur noch spekulative Erkenntnisse teilen sich dem in feinsten Schwingungen spielenden Bewußt-

sein mit. Über die hier erreichte Ausdruckshöhe konnte auch Beethoven nicht hinausgelangen. So kehrt er aus der Gletscherregion dieser Tonsprache wieder zurück in die Welt sinnlich froher Vorstellungen und Empfindungen. Dem Erklimmen der eisigen Spitze der B-dur-Fuge folgt der Abstieg ins Leben: der Weg, der über das cis-moll- zum F-dur-Quartett und noch weiter vielleicht zu einem neuen C-dur-Quintett leiten sollte. Der Führer aber bleibt die im B-dur-Finale errungene Erkenntnis: das Beethovensche Schicksals- und Willensmotiv, das jetzt, aus der rein spekulativen Erkenntnis auf das Leben angewendet, seine stärkende, aufrichtende Kraft bewähren soll.

Freilich ist seine Gestalt jetzt der neuen Bedeutung entsprechend geändert. Der aufstrebende Sexten- respektive verminderte Septimensprung verwandelt sich in einen nach unten sinkenden Terzenschritt, der als charakteristisches Intervall des Abstiegs durch ein scharf markiertes Sforzato hervorgehoben wird. Die ursprünglich beginnende Septime wird durch die vorbereitende Quinte ihrer dissonierenden Schärfe beraubt. Ein zart gleitender Nachsatz bestätigt die im Beginn des Themas zum Ausdruck kommende Abwärtsbewegung. So drückt das Thema in der Melodieführung, in der Übertragung von B-dur nach cis-moll und dem aus Allegro in Adagio verwandelten Tempo den Gegensatz zum Finalthema des B-dur-Quartetts aus. Dagegen ist der formale Ausbau, den es hier im cis-moll-Quartett erhält, der nämliche, wie im vorangehenden Werk: eine Fuge. Es vollzieht sich also gleichsam eine Rückverwandlung der Idee mittels desselben formalen Zauberspruchs, der ihre Entwicklung zu den erdenfernen Höhen des B-dur-Finales herbeigeführt hatte. Der Ausdruck des Tongedankens kehrt sich in das Gegenteil um — aber die architektonische Form bleibt sich gleich. So charakterisiert der Tondichter im cis-moll-Präludium die Rückkehr zum Leben aus den transzendenten Regionen der B-dur-Fuge.

Diese Idee einer Darstellung wiedererwachender Lebensfreude kommt auch in der Anlage wie in der Art der Aneinanderreihung der übrigen Sätze zum Ausdruck. Gegenüber dem kaleidoskopartigen

Bilderwechsel des B-dur-Quartetts zeigt sich im cis-moll-Quartett eine durch das ganze Werk laufende Steigerungslinie. Sogar die äußere Unterbrechung durch Pausen hinter den einzelnen Sätzen ist vermieden. Diese innere Einheitlichkeit des Ganzen bereitet auf die Rückkehr zur viersätzigen Quartettform vor. Zwar zählt das cis-moll-Quartett scheinbar sieben durch beigefügte Nummern als besondere Sätze gekennzeichnete Teile. Bei genauerer Betrachtung zeigt es sich indessen, daß die Unterscheidung durch Zahlen nur eine äußerliche Trennung bedeutet. Das vorletzte Stück No. 6 ist die langsame Einleitung zum Finale, das Presto No. 5 repräsentiert das Scherzo, die rezitativische Einleitung No. 3 bereitet das Variationsandante No. 4 vor, so daß No. 3—7 zusammengefaßt langsamen Satz, Scherzo und Finale darstellen. Nur die Form des aus der Vereinigung der Adagio-Fuge cis-moll und des Allegro molto vivace D-dur gebildeten 1. Satzes weicht von der herkömmlichen Quartettordnung ab. Hier offenbart sich die poetische Idee des Ganzen: die Rückkehr zum Leben, das neue Erwachen heiterer Gedanken und Empfindungen an einem Doppelsatz, dessen erster Teil den mystischen Vorgang der erneuten Menschwerdung, der Wiedergeburt darstellt. Es ist gleichsam ein „et incarnatus est", das hier zum Ausdruck kommt, aus der religiösen in eine rein menschliche Stimmungssphäre übertragen. Eine gewaltige Steigerung durchzieht die ernst feierliche Fuge. Der anfangs leise aufdämmernde Gedanke zaubert ein ständig sich mehrendes, zu imposanter Kraft anschwellendes Leben hervor und mündet in eine breit ausklingende majestätische Cis-dur-Kadenz. Und hier, beim Ausklang dieser geheimnisvollen Lebensweihe vollzieht sich der Übergang aus der Welt des Traums in die der Wirklichkeit mit einer jener überraschend einfachen und doch tiefsinnigen Wendungen, an denen die Tonsprache des alternden Beethoven so reich ist: der nach oben gerichtete Oktavenschritt cis—cis wiederholt sich um einen halben Ton erhöht. Gleichsam erstaunt schlägt der Erwachende die Augen auf, um nun mit jedem Takt frischere Lebenskraft zu fühlen. Ein D-dur-Thema von inniger Beredsamkeit, in einfacher melodischer Linie sanft fallend und steigend, harmonisch nur auf den Wechsel von Tonika und Unterdominante gestellt, breitet

sich leise im Allegro molto vivace aus. Wie die vorangehende Fuge der Ausdeutung des mystischen Incarnatusgedankens, so ist der homophone D-dur-Satz ausschließlich der Festigung der neu gewonnenen Lebenshoffnung gewidmet. Dem zarten Anfangsthema, das die Bratsche der 1. Violine abnimmt, fügt sich ein in kühnen Quartenschritten emporstrebendes Ergänzungsthema an. Nach weit ausgreifender, klanglich bezaubernder Durchführung beider Themen steigt das zweite am Schluß in kraftvoller Unisonowelle empor, gleichsam die Bestätigung der neu gewonnenen Hoffnung verkündend und damit den im Anfang des Satzes begonnenen Entwicklungsprozeß beschließend.

Es ist der besondere Vorzug des cis-moll-Quartetts, daß die reflektierenden Momente, wenn auch nicht völlig ausgeschieden, so doch auf kurze Intermezzi beschränkt sind. Diese Zwischensätze, die von den nachfolgenden Teilen durch besondere Numerierung getrennt sind, bringen gleichsam kurze Erläuterungen, die die Verbindungen zwischen den einzelnen Hauptsätzen herstellen. Da das ganze Werk sich in ständig ansteigender Linie entwickelt, ist die den Vermittlungssätzen zufallende Aufgabe an sich nicht sonderlich bedeutungsvoll und beschränkt sich auf die Überleitung aus der im vorangehenden Satz dargestellten Empfindungssphäre in die des nächstfolgenden. So trägt namentlich der dritte, zwischen dem Eröffnungssatz und den Variationen eingeschaltete Teil nur vorbereitendes, rezitativartiges Gepräge. Es ist gleichsam die Frage „Was nun?“, die sich der ins Leben Zurückgekehrte vorlegt. Diese Sehnsucht nach neuen Aufgaben tönt nach kurzem Suchen in einen festen Entschluß aus. Es beginnt ein wunderbares Variationenspiel in A-dur. Das gleichmäßig sich fortspinnende, in eintaktigen Phrasen abwechselnd von den beiden Violinen intonierte Thema könnte mit seiner harmonisch wie rhythmisch schmucklosen Begleitung fast monoton wirken, läge nicht eben in der stillgenügsamen Einförmigkeit des Gedankens sein besonderer Reiz. Wie auch in den folgenden Variationen die Stimmen kunstvoll sich verschlingen, was auch für neue Tonbilder sich aus dem einfachen Grundgedanken bis hinauf zu der immer höheren Sphären entgegenschwebenden Schlußvariation ent-

falten — gleich bleibt sich stets die reine Glücksempfindung, die diesen ganzen Satz durchströmt. Und als wollte der Tondichter den Zauber, den er hervorgerufen, selbst wieder lösen, kehrt er nach dem hymnischen Aufschwung der letzten Adagiovariation allmählich in die heiter idyllische Liedstimmung des Anfangs zurück. Mit einem dem Vorspiel No. 3 ähnlichen Ausgang scheint die beglückende Erscheinung zu verschwinden, während ihr die tieferen Stimmen ein leise verhallendes Lebewohl nachrufen.

Diesem innig heiteren Gestaltungsspiel folgt als Gegenstück ein Bild lebhaften Übermuts: das Scherzo des Werkes, ein marschartiger Prestosatz in E-dur. Wie in nicht zu bändigender Ungeduld tappt das Violoncell allein voraus, den Themaanfang voreilig verratend, dann wie erschreckt innehaltend. Nun erst finden die anderen Stimmen sich ein. Das schalkhafte Thema wird von allen vier Instrumenten intoniert und formt sich zum heiter vorwärtseilenden Marsch. Eine gefällig (piacevole) singende Triomelodie gibt dem in pikanten Staccatoklängen hüpfenden Anfangsthema cantabilen Gegensatz. Motivisch ist es ihm eng verwandt: der Quartenaufschwung der Halben im zweiten Takt ist beiden Themen gemeinsam. Auch das später in A-dur folgende, im spannenden Unisono der vier Stimmen anhebende Gesangsthema ist offenbar nur eine freie Umformung des vorangehenden Gedankens, so daß die drei Themen dieses Satzes im Grunde einer Quelle entstammen. Volkstümlicher Frohsinn durchpulst das ganze Stück. Es ist, als hätte der Tondichter seiner selbst völlig vergessen und sich ganz in den Anblick eines heiteren Volkstreibens versenkt, das aus der Ferne näher kommt, sich mit lustiger Behaglichkeit ausbreitet und dann wieder entschwindet. Wie kichernd tönen die Stimmen, „sul ponticello“ pianissimo beim letzten Erklingen des Marschliedes. Das humorvolle Bild zerfließt, während ein kraftvoller Abschluß gleichsam die dem Betrachter gewonnene heitere Stimmung bestätigt.

In den beiden letzten Sätzen war der Tondichter Reflektor freudevoller Lebensbilder, die sich seinem Auge boten und durch das künstlerische Nacherleben in ihm selbst ähnliche Empfindungen auslösten. So entstand das Variationsandante und das Scherzo. Sie

waren Erlebnisse indirekter Art, bei denen dem Tondichter nur die Rolle des betrachtenden Zuschauers zufiel, dem sich die verschiedenartigen Reize der Welt offenbaren. Jetzt aber regt sich wieder der Trieb zum Handeln, der Wunsch, die eigene Persönlichkeit innerhalb der neuerkannten Welt zur Geltung zu bringen. An die kraftvollen Abschlußakkorde des E-dur-Scherzos fügt sich ein dreimal erklingendes Unisono-Gis, gleichsam energisch fragend: Was tue ich in dieser Welt? Tiefes Sinnen umfängt den Tondichter. Aus fast schwermütig lastenden gis-moll-Harmonien ringt sich in der Bratsche ein Motiv hervor, dessen drei erste Töne einen auffallenden Anklang an das einleitende Fugenthema zeigen: sie spiegeln es in der Umkehrung. Dieses Thema, periodisch abgerundet, breitet sich wie eine schwermütige Frage im Adagio quasi un poco andante aus. Der dem Leben Wiedergewonnene hatte im Variationsandante und im Presto-Scherzo seinen Blick auf die umgebende Welt gerichtet und ihre Erscheinungen an sich vorüberziehen lassen. Jetzt drängt es den passiven Zuschauer zu aktiver Teilnahme. Nach sinnend zurückhaltendem Zögern springt er nun im Final-Allegro mit gewaltigem Satz mitten hinein in das bunte Weltgewühl. Derselbe Tongedanke, der in der einleitenden Fuge die Rückkehr zum Leben darstellte, symbolisiert hier den kraftvollen Entschluß zur Tat. Er erscheint jetzt in der Umkehrung, den Terzen- in einen Sextenschritt verwandelnd wie einst im a-moll-Quartett. In kurz abgerissenen, leidenschaftlich herausgestoßenen Phrasen tritt das Thema im Unisono der vier Stimmen auf, durch scharf einschneidende Pausen die Spannung steigernd und dann im gewaltigen Siegesschritt vorwärts stürmend. Auch dieser zweite, anscheinend neue cis-moll-Gedanke ist augenscheinlich eine Umbildung des vorangehenden und damit des Grundthemas überhaupt. Und wie um jeden Zweifel an der Zusammengehörigkeit der Themen zu beheben, tritt im Nachsatz ein dritter, dem ersten nachgebildeter Gedanke hervor: die Tonfolge cis-his-a-gis, mit einer, den Rhythmus des Fugenthemas sinnfällig nachahmenden Fortsetzung. Weder über die Absichtlichkeit noch über den Sinn dieser Umbildungen kann ein Zweifel herrschen. Der Mensch, der in der mysteriösen Empfängnisszene der einleitenden Fuge zu neuem Leben er-

wacht war, zieht jetzt im dröhnenden Sturmschritt hinaus in die Welt. Nun erst zeigt der Tongedanke, der diese Metamorphose symbolisiert, seine volle Ausdruckskraft und Wandlungsfähigkeit. In immer neuen, zuweilen nur lose an die Urgestalt erinnernden Formen erscheint er. Bald in lapidar schreitenden Ganztaktnoten, stufenweis emporklimmend und so einem Cantus firmus ähnlich abwechselnd aus den Stimmen erklingend. Bald in der ursprünglichen Tonfolge his-cis-a-gis, in dieser Form von einer Antwortstimme frei nachgeahmt. Und in der Coda, im Augenblick der elementarsten Kräftespannung wie ein choralartiger Siegeshymnus stufenweis in der 1. Violine und dem Violoncell abwärts schreitend. Es ist ein Bild von unvergleichlich grandioser Wirkung, das dieser Satz hervorruft. Kein Kampf, kein Sturm, keine Leidenschaft wird geschildert. Nur der Einzug des dem Leben Gewonnenen in die ihm nun wieder gehörende Welt — ein Einzug, der sich in Rhythmen von stürmischer Kraft, in Harmonien von elementarer Wucht, in thematischen Bildungen von tiefsinnig bedeutungsvollen Beziehungen Ausdruck schafft. Doch der seinen Einzug hält, ist jetzt nicht mehr der ringende Kämpfer von einst. Aus der leidenden Erkenntnis des ethischen Handlungsgesetzes hatte er sich emporgerichtet zu der spekulativen Erkenntnis der Einheit von Willens- und Schicksalsmacht, von Freiheit und Notwendigkeit. Und mit dieser in schwerem Ringen erworbenen Erkenntnis ausgerüstet, tritt er den Rückzug an in die alte Welt. Derselbe Gedanke, der einst im a-moll-Quartett seinen Aufstieg veranlaßt, der ihn zu der schwindelnden Höhe der B-dur-Fuge geleitet hatte, wird nun sein Führer im cis-moll-Finale, sein Führer zurück zu den Menschen, zurück zum Leben. So schließen sich die drei großen Quartettdichtungen zu einem poetisch musikalischen Triptychon von überragender Größe zusammen: Aufstieg, Höhe und Abstieg darstellend, den Propheten, der den Berg erklimmt, der seinem Gott ins Angesicht schaut und dann mit der Gesetzestafel heruntersteigt, um seine Botschaft zu verkünden: „Muß es sein? Es muß sein!“

Wie die F-dur-Symphonie op. 93 steht das F-dur-Quartett op. 135 als befreiender Nachklang am Ausgang einer besonderen Entwicklungsphase. Es fehlen die starken geistigen Spannungen, es fehlen die tiefgreifenden und aufwühlenden Erregungen, die Probleme und Fragen. Sie sind bereits in den vorangehenden Werken erledigt und spielen jetzt nur noch reminiszenzenartig durch die Phantasie. Auch die Form läßt die freiwillige Beschränkung des Inhalts erkennen. Die Satzzahl vermindert sich. Der viersätzige Quartetttyp wird wieder aufgenommen, und die Dimensionen der einzelnen Sätze erreichen nicht annähernd die gewaltigen Maße der vorangehenden Werke. So dokumentiert sich das F-dur-Quartett schon äußerlich als zusammenfassender Epilog, als ein rückschauendes „der Dichter spricht".

Das Ergebnis eines Rückblickes konnte naturgemäß im Jahr 1826 nicht dasselbe sein wie 1812. Nicht mehr das übermütige Lachen offenbart sich jetzt als letzte Weisheit. Der Humor des Quartetts hat nicht mehr die koboldartige, federnde Leichtigkeit, das beschwingte Tempo der Achten Symphonie. Ein gedankenvoll sinnender Zug hat sich in des Tondichters Mienen eingegraben und läßt sich auch durch das Lächeln nicht ganz verwischen. Der „schwer gefaßte Entschluß" muß erst errungen werden, und das Festhalten an ihm wird mehrfach in Frage gestellt. Der ernste Stimmungsuntergrund bleibt stets erkennbar, und das ganze Werk scheint eine mehr aus Reflektion gewonnene als ursprüngliche Heiterkeit zu spiegeln.

Bereits der Verlauf des 1. Satzes läßt einen Widerstreit zwischen ernsten und frohsinnigen Gedanken erkennen. Nachdenklich, fast grüblerisch beginnt die Bratsche mit dem fragend in sich zurücksinkenden Thema. Das Violoncell fügt eine verdüsternde Baßstimme hinzu — da antwortet die 1. Violine, den Anfang der Bratsche humoristisch imitierend, wie leise kichernd. Die ernste Frage wiederholt sich, die lachende Antwort klingt aus beiden Violinen verstärkt zurück. Nun scheint eine zuversichtliche Stimmung Platz zu greifen. Ein leicht beschwingtes Akkordmotiv, zuerst von der Bratsche intoniert, wird von den Violinen aufgenommen. Es beschließt im Uni-

sono der drei Oberstimmen (nur das Violoncell begleitet in gemächlichen Pizzicatoschlägen) die Motivgruppe des ersten Themas. Doch gleich melden sich wieder innere Bedenken. Ein abwechselnd in Septimen und Sekunden schleichendes Unisonomotiv scheint die gewonnene heitere Stimmung wieder in Frage zu stellen. Ein fröhlicher Aufschwung der 1. Violine fegt die Hemmungen hinweg. Tändelnde Motive breiten sich aus und führen mit zartem Geplauder zum neckischen, fast übermütig hüpfenden Seitenthema. Die hier skizzierten Stimmungsgegensätze beherrschen abwechselnd auch weiterhin den Satz. Es sind zart schwebende Kontraste, die mehr spielend als ernsthaft streitend einander ablösen. Zu bedrohlichem Ernst scheint sich die sinnende Anfangsstimmung beim Beginn des Wiederholungsteils zu steigern. Zu dem in Sechzehnteltriolen aufgelösten Violoncell-Des intoniert die Bratsche in gebieterischem Forte das Anfangsmotiv, das beide Violinen bekräftigend nachahmen. Das Septimenmotiv erscheint jetzt durch Vermehrung um die chromatische Vorstufe jeder Hauptnote geheimnisvoll verdüstert. Die Coda bringt noch einmal die Stimmungskontraste in charakteristischer Gegenüberstellung, um dann den munteren Gedanken die Führung zu überlassen und den Satz mit dem frohsinnigen Akkordmotiv in vierfachem Unisono zu beschließen.

Auch das Scherzo (Vivace) zeigt zunächst ein eigentümliches Schweben zwischen heiteren und zaudernd zurückhaltenden Gedanken. Das in lustigen Tanzrhythmen auf und nieder hüpfende Violoncellthema wird begleitet von durcheinanderwogenden, ungleichartig rhythmisierten Synkopenakkorden der übrigen Stimmen. Erst allmählich werden die Atemzüge ruhiger. Ein neues Thema in pikanten Viertelstaccati drängt sich empor, zuerst in F-dur, dann in G-dur. Doch als könne es in keiner dieser Tonarten zu voller Aussprache gelangen, schwingt es sich noch um eine Stufe höher auf nach A-dur. Nun erst zeigt es seine urwüchsige Kraft und Derbheit. Mit dämonischer Lustigkeit springt die Oberstimme in gewaltigen Intervallen jauchzend empor, während die anderen Stimmen den rollenden Anfangstakt des Tanzthemas in übermütigem Unisono nahezu 50 Takte hindurch wiederholen. Und nach diesem fast er-

schreckenden Ausbruch wilden Humors lenkt ein Decrescendo in die unentschieden wogende Anfangsstimmung zurück. Der Mittelsatz kehrt nicht wieder. In geisterhaft verschwebenden Akkorden scheint das Bild zu erlöschen, bis der letzte Forteakkord es noch einmal wie ein grell aufflammender Blitz erleuchtet.

Beethoven soll ursprünglich beabsichtigt haben, das F-dur-Quartett nur dreisätzig zu gestalten. Ob das Lento assai cantante e tranquillo der erst später hinzugekommene Teil ist, wissen wir nicht genau. Wohl aber ergibt der bisherige Verlauf des Werkes, das unentschiedene Schwanken zwischen nachdenklichen und heiteren Stimmungen die Notwendigkeit einer besonderen Aussprache der ernsten Empfindungen. So ordnet sich das kurz gehaltene Des-dur-Lento, mag es später hinzugefügt sein oder nicht, dem Ganzen organisch ein. Seine religiös weihevolle Sprache spiegelt die zweifelsfreie Abgeklärtheit, die in der Seele des Tondichters herrscht und ihn jetzt nur noch ungern den Blick der Außenwelt zuwenden läßt. Feierlich schreitet die Melodie in gleichmäßig ruhiger Bewegung, einmal bei der ergreifenden Wendung nach b- und nach es-moll wie in überquellender Empfindung tief aufatmend, um dann wieder in die erhabene Ruhe des Anfangs zurückzusinken. Riemann hat zuerst auf die Variationenform des Satzes hingewiesen. Nur eine von den vier Variationen, die sich unmittelbar aneinanderreihen, die zweite in cis-moll, mischt der innig weihevollen Stimmung des Satzes fragende, zweifelnde Gedanken bei. Doch schon die nächstfolgende, die Melodie dem Violoncell zuerteilende Variation leitet in die zuversichtlich ruhevolle Anfangsstimmung zurück. In der vierten Variation löst sich das Thema in kurz abbrechende Phrasen der 1. Violine auf. Äußerlich erinnert dieser Schluß an das „beklemmt“ der Es-dur-Cavatina, erhält jetzt allerdings den Ausdruck eines übermächtigen, vor innerer Ergriffenheit stammelnden Glücksbewußtseins.

Aus dieser Welt der inneren Entzückungen rufen die Stimmen zurück in den Kampf, zurück in die Wirklichkeit, die schon überwunden und vergessen war. „Der schwer gefaßte Entschluß“ hat Beethoven das Finale überschrieben und das Thema des einleitenden Grave „Muß es sein?“, das Allegrothema „Es muß sein“

benannt. Es fehlt nicht an Erzählungen, die die Entstehung dieser Worte auf äußere Vorkommnisse zurückführen. Ob wahr oder nicht — mit dem inneren Vorgang, der den Tondichter zur Einfügung dieser Worte veranlaßte, können Haushaltsanekdoten kaum in Verbindung gesetzt werden. Hier stehen nicht Kontraste äußerer, sondern psychologischer Art gegeneinander: der Gegensatz von selbstvergessener Schwärmerei und energischem Tätigkeitszwang. Das schmerzliche Sichlosreißen aus Friedensträumen zur Kampfbereitschaft, das gewaltsame Sichbesinnen auf die Bestimmung des Menschen zum Handeln, zum Schaffen, diese Verkündigung des Evangeliums der Tat — das ist der schwergefaßte, aber unabänderliche Entschluß, der sich in Beethovens Frage und Antwort spiegelt. Wenn es einer Bestätigung dieser Auffassung bedürfte, so wird sie in Beethovens Musik gegeben, in der langsam sich emporringenden düsteren f-moll-Frage und der in frischen Rhythmen schreitenden kraftvollen F-dur-Antwort. Daß dieses Antwortthema den Noten nach die Gegenbewegung des ersten darstellt, mit diesem also innerlich identisch ist, gehört auch zu den bisher kaum beachteten sinnvollen Feinheiten der Beethovenschen Tonsprache. Zweimal erscheint die ernste Frage: als Einleitung und vor der Wiederholung des Hauptteils, hier im Gegensatz zum Anfang in drohendem Fortissimo beginnend und durch das Tremolo der Begleitstimmen noch verhängnisschwerer wirkend. Und während das Antwortthema vorher in mutigem Forte einsetzte, beginnt es jetzt in zaghaftem Piano. Bald die frühere Kraft zurückgewinnend, hält es in der Coda nochmals wie ermattend inne und stürmt dann in heiterer Festigkeit dem Ende zu — die freudig ernste Bestätigung der tätigen, im Bewußtsein ihrer Macht unverwüstlichen Willenskraft.

Den Entschluß hat das Finale von op. 135 gebracht, aber die Frucht des Entschlusses läßt es noch nicht erkennen. Der Wille zum Leben hat sich behauptet, hat die Führung behalten — aber wohin führt er? Die ausführliche Antwort auf diese Frage hat der Tod verhindert. Eine Vorverkündigung jedoch ist uns noch zuteil geworden: in dem B-dur-Rondo, das jetzt anstelle der Fuge

das Finale des B-dur-Quartetts bildet und Beethovens letzte fertiggewordene Komposition ist. Ein eigentümlicher Vorgang muß sich in dem Tondichter abgespielt haben, als er dem Drängen des Verlegers Artaria und seiner Freunde nachgab und die Fuge, das Herz der ganzen Tondichtung, aus op. 130 entfernte, um dem Werk dafür einen heiteren Abschluß zu geben. Das tiefsinnigste Stück, das er geschrieben, war zu lang, zu schwierig, zu anspruchsvoll für Spieler und Hörer. Das b-moll-Scherzo und die Danza tedesca mußten bei der Erstaufführung am 21. März 1826 wiederholt werden. An der Fuge ging das Publikum mit scheuem Respekt vorbei.

So gab Beethoven dem Drängen seiner Berater nach. Er komponierte einen neuen Schlußsatz, der nicht, wie die Fuge, das Ganze nachträglich zu einer gewaltigen Einheit zusammenfaßte, sondern die suitenartige Buntheit der früheren Sätze um noch eine neue Farbe vermehrte. Als Beethoven das B-dur-Quartett schrieb, hätte er ein solches Finale nicht schaffen können. Jetzt aber, wo er im F-dur-Quartett wieder die Geister des Frohsinns wachgerufen hatte, besaß er Kraft und innere Überlegenheit, um das neue Schlußstück des B-dur-Quartetts zu schreiben — für ihn selbst das humoristische Gegenstück zu dem tiefsinnigen Fugenfinale. Was galt der Tiefsinn dem Publikum, den Spielern, dem Verleger? Sie alle wollten zum Schluß erheitert werden. Und so rüstet Beethoven sich zu einem Schlußreigen, wie er voll ähnlich diabolischen Humors, ironischen Witzes und sarkastischer Laune noch nie aufgespielt worden war. Will er seinen Tadlern zeigen, was Tanzen für ihn bedeutet? Will er sie tanzen lassen wie jener Spielmann der Sage, bis die Gepeinigten sich kaum noch rühren können, während das dämonische Gelächter des Musikanten dazwischen schallt? In immer engeren, hastigeren Wirbeln dreht sich der Reigen, immer kühner, eigenwilliger werden die Rhythmen des Fiedlers. Bis er schließlich, des Zaubers müde, die gewaltigen Schlußakkorde streicht. Und in diesem Augenblick, wo seine Herrschaft über das Leben sich gerade am höchsten offenbart, wo er alle feindlichen Mächte in den Bann seines Zauberinstruments gezwungen und sie lachend hatte vorüberziehen lassen — in diesem Augenblick der höchsten Kundgebung grandiosen Künstler-

humors entsinkt die Fiedel seiner Hand. Ein anderer Spielmann ist leise hinter ihn getreten. Das Lied ist aus.

Beethovens Schaffen ist, dem äußeren Umfang wie der Zahl der Werke nach, dem mancher anderer Heroen der Tonkunst weit unterlegen. Den Schöpfungen Bachs, Händels, Haydns, oder dem überwältigenden Reichtum der in erheblich jüngeren Jahren als Beethoven abberufenen Genien Mozart und Schubert gegenüber erscheint das Gesamtwerk Beethovens auffallend gering. Es wäre indessen falsch, einen Vergleich auf Grund solcher äußerlichen Messungen durchzuführen und bei Beethoven dementsprechend eine weniger ausgiebige schöpferische Begabung feststellen zu wollen. Die Erklärung liegt vielmehr in der Besonderheit der Beethovenschen Künstlernatur. Beethoven ist in erster Linie Denker und Dichter, in zweiter Linie erst Musiker. Er trägt nie Bedenken, die Forderungen der Idee denen des Klanges unterzuordnen. Sein ganzes Schaffen ist ein Ringen der Idee mit der Klangmaterie, die stetig verfeinert und der Aufnahme zartester Erkenntnisse gefügiger gemacht wird. Aus der Schwierigkeit dieses allmählich zu äußerster Höhe getriebenen musikalischen Denkprozesses erklärt sich das langsame Reifen und die dadurch bedingte geringere Zahl der Beethovenschen Werke.

Es ist indessen nicht allein Beethovens im Denken wurzelnde Schaffensart allein, die auf die Entstehung der Werke entscheidenden Einfluß übt. Es ist mehr noch der Charakter der von ihm zur künstlerischen Behandlung gewählten Probleme, die eine sich unablässig steigernde Verfeinerung seiner Tonsprache bedingen. Diese Probleme klarzulegen, sie aus dem musikalischen Ausdruck, den sie gefunden haben, in begriffliche Klarheit zurückzuübersetzen, ist in den vorangehenden Betrachtungen der Werke unternommen worden. Es ist der Versuch gemacht worden, den Freiheitsgedanken als Grundlage aller Beethovenschen Dichtungen darzustellen und den Wechsel in der Auffassung des Freiheitsbegriffs, von der politisch kulturellen zur persönlichen, zur religiösen und zuletzt zur ethischen Freiheit als maßgebend für die innere Entwicklung des Tondichters darzu-

stellen. So erklärt sich die kulturgeschichtliche Einordnung der Persönlichkeit Beethovens. Sie bringt die musikalische Verklärung der Ideen Kants, Schillers und der ihnen verwandten Geister, eine Darstellung der großen sittlichen Freiheitskämpfe dieser Epoche in Tönen. Aus dieser Besonderheit des behandelten Stoffgebiets erklärt sich auch Beethovens musikhistorische Stellung als größter Instrumentaldichter. Der abstrakte Ideengehalt, der in Beethoven zur Aussprache drängte, bedingte eine gleichfalls von allen begrifflichen Nebenvorstellungen abstrahierende Tonsprache. Die große idealistisch klassizistische Epoche des deutschen Geisteslebens findet ihren feinsten künstlerischen Ausklang in der idealistischen, jede Verbindung mit dem Wort aufhebenden Instrumentalmusik.

Erscheint Beethovens Kunst, so gesehen, als notwendiges Ergebnis und vollkommenster Ausdruck der damaligen Zeitkultur, so stellt sie sich gleichzeitig als organische Fortführung einer weit zurückreichenden Entwicklungslinie dar. Der Abstraktionsdrang, der Beethoven vorwärts treibt, kann als Grundgesetz nicht nur der Beethovenschen, sondern der gesamten musikalischen Entwicklung angesehen werden. Denn was war die Instrumentalmusik anders, als eine durch Abstraktion gewonnene Befreiung der Vokalmusik vom Wort, unter Beibehaltung und selbständiger Weiterbildung des durch die Verbindung mit dem Wort gewonnenen musikalischen Ausdrucks? Und stellt nicht die Musik, auch da wo sie noch mit dem Wort verbunden ist, als unsichtbare, nur dem Ohr wahrnehmbare Kunst eine erheblich feinere Kundgebung künstlerischen Empfindens dar, als die auf das Sichtbare der Erscheinungen verweisenden bildenden Künste? Bedeutet unter diesen nicht die Flächenkunst der Malerei wieder eine Abstraktion der Plastik, wie diese eine Beschränkung der architektonischen Raumkunst auf die einzelne Erscheinung im Raum ist? Von der Gestaltung des Raums auf die der figürlichen Erscheinung, von dieser auf die körperlose Fläche, von der sichtbaren Fläche zum unsichtbaren Klang, von dem mit Worten verbundenen Vokalklang zum abstrakten Instrumentalklang und hier wieder von der Darstellung einfachster Tänze zur Aussprache tiefster Weisheiten — das

ist zwar kein historischer, wohl aber ein ästhetischer Entwicklungsgang, die Metamorphose der künstlerischen Idee von der primitiv anschaulichsten bis zur vergeistigt-transzendentalen Form. Diesem ästhetischen Nacheinander steht das historische Nebeneinander der Künste gegenüber — nur ein scheinbarer Widerspruch, denn der Abstraktionsdrang äußert sich nicht nur in der Wahl des Darstellungsmaterials, sondern vor allem in der Wahl der darzustellenden Idee, in der Art, wie diese aufgefaßt und ausgedrückt wird. Und daß in der Art der Ideenwahl und -darstellung in der Tat der Drang nach Vergeistigung die Geschichte der Künste beherrscht, das lehrt ein vergleichender Blick auf die verschiedenen Kulte, deren symbolische Spiegelung letzten Endes alle Künste sind. Die Religion des Beethovenschen Zeitalters war die Ethik Kants, und diese Ethik ist der Inhalt der Beethovenschen Tondichtungen, die, um so hohen Aufgaben gerecht werden zu können, innerhalb des instrumentalen Ausdrucksgebietes nach den feinsten Abstraktionen drängen mußte.

Wo aber sollte diese Linie enden? War nicht Beethoven selbst schon in einigen Schöpfungen an die Grenze des klanglich Darstellbaren gelangt? Was blieb seinen Nachfolgern zu tun? War die Musikgeschichte zu Ende, schienen alle Entwicklungsmöglichkeiten erschöpft?

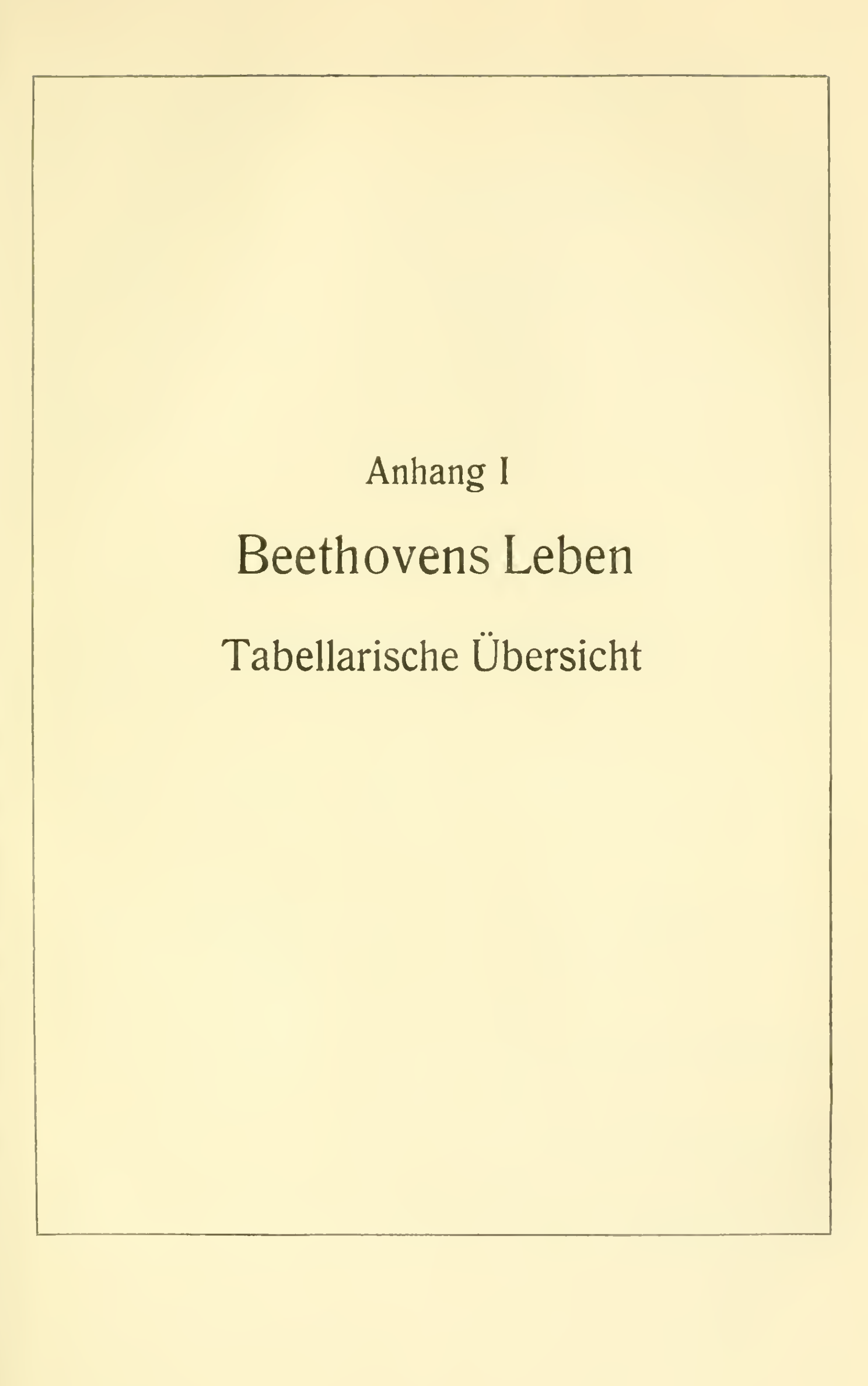
Es ist, als wollte die Natur den ganzen unerschöpflichen Reichtum ihrer eigenen künstlerischen Produktionskraft in der Art zeigen, wie sie das scheinbar bis zu den äußersten Grenzen vordringende Phänomen Beethoven in die Geschichte der Kunst einordnete. Noch während Beethoven seine letzten Quartette dichtete, entstanden Schuberts Lieder- und Instrumentalkompositionen, Webers und Spohrs Opern. 1826 schrieb Mendelssohn die Sommernachtstraum-Ouverture, kurz nach Beethovens Tod vollendete Berlioz in Paris die Phantastique. Die drei Bahnen, in denen von jetzt ab der Schaffensstrom weiterfließen sollte, waren gefunden: das Lied, die Oper, die Programmmusik. Das sind die drei Gattungen, die nun nach dem Durchgang durch Beethovens Instrumentalmusik, zu höch-

ster Blüte gelangen. Das Mittel, das ihre Verbindung mit den Errungenschaften der Beethovenschen Kunst ermöglichte, war das Wort. Die Pfadfinderin aber, die das Wort erst zur vollen Bedeutung seines künstlerischen Wertes erhob, war die Romantik.

Denn jetzt folgt auf die Zeit der bis zur äußersten Höhe getriebenen Abstraktion als Rückschlag eine Periode der Versinnlichung der Tonsprache. Aus wolkenumhüllten Höhen richten sich die Blicke wieder zurück auf die Erde. Auf die ethischen Erkenntnisse und Lehren Beethovens folgen froh genießende Betrachtungen der Wirklichkeit. Es vollzieht sich in der Gesamtentwicklung derselbe Vorgang, der sich in verkleinertem Maß in Beethovens Leben selbst mehrfach bemerkbar gemacht hatte. Wie Beethoven sein eigenes Vorstellungsvermögen immer wieder am Wort bereicherte und auffrischte, wie er in der Oper, in der programmatischen Überschrift, in der weltlichen und religiösen Lyrik seiner Instrumentalsprache neue Anregungen zuführte, um ihren Ausdruck zu vertiefen und mannigfaltiger zu gestalten, so sucht jetzt die Nachkommenschaft das durch Beethoven gleichsam bis auf den letzten Rest ausgepreßte instrumentale Ausdrucksvermögen durch eine innige Verbindung mit dem Wort zu befruchten. Die romantische Weltanschauung, die im Geistesleben der Nationen die klassizistisch idealistische ablöst, begünstigt diese Hinneigung zur Versinnlichung der Tonsprache. So bilden sich jetzt durch die Verbindung mit dem Wort und dem im Wort enthaltenen Begriff drei große, nebeneinander wirkende Musikergruppen. Die erste: Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, findet ihre Hauptstütze im Lied und überträgt die aus dem Lied gewonnenen Anregungen wieder in die Instrumentalsprache — ein Vorgang, der bei Mendelssohn im „Lied ohne Worte“ besonders auffällig zum Ausdruck kommt. Eng verwandt der Gruppe der Lyriker sind die Programm-Musiker, die, von Frankreich kommend, in Berlioz und Liszt ihre Führer finden und das alte Programm im Sinn der von Beethoven in seinen dramatischen Ouverturen gegebenen Anregungen zu neuer, fruchtbringender Bedeutung erheben. Die dritte Gruppe bedient sich zugleich der anregenden Kraft des Wortes, der sinnfällig dargestellten Handlung und des anschaulichen

Szenenbildes: die Gruppe der Dramatiker, die in Richard Wagner ihren höchststehenden Repräsentanten und Vollender findet.

So teilen sich von Beethoven aus die Wege, so blühen aus der scheinbar an die Grenze der Entwicklungsfähigkeit gelangten Instrumentalmusik die drei großen Kunstgattungen der romantischen Lyrik, der romantischen Programmmusik, des romantischen Dramas empor. Sie übertragen den abstrakten Ideengehalt der Beethovenschen Kunst in sinnlich leichter faßbare Vorstellungs- und Empfindungsgebiete, sie vermenschlichen ihn gleichsam. Das romantische Zeitalter sah sich selbst in Beethoven und erkannte ihn darum als Romantiker. Heute, wo wir nach Überwindung der Romantik streben, bedürfen wir einer vergeistigten Anschauung des Beethovenschen Wesens. Eine erschöpfende Darstellung seines Werkes zu geben, ist freilich keiner Zeit, keiner Generation beschieden. Es ist auch keineswegs nötig oder wünschenswert. Denn gerade in der Art, wie jede neue Generation die Künstler der Vergangenheit sieht, offenbart sich ihre eigene produktive Kraft, die Richtung ihrer Ideen, ihre geistige Selbständigkeit den Vorgängern gegenüber. Das Kennzeichen des großen schöpferischen Geistes aber ist es, daß er Vielseitigkeit genug in sich trägt, um immer wieder neue Durchleuchtungen seines Wesens zu gestatten.



Anhang I

Beethovens Leben

Tabellarische Übersicht



Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1712	23. Dezember	Louis van Beethoven, Sohn des Schneiders Heinrich Adelard van Beethoven, getauft in Antwerpen.
1733	März	Louis van Beethoven wird als Hofmusikus (Bassist) des Kurfürsten Clemens August von Köln in Bonn angestellt.
	7. September	Louis van Beethoven vermählt sich mit Maria Josepha Poll. Unter den Trauzeugen Hofmusikus van den Eeden.
1739 (?)		Johann van Beethoven als drittes Kind aus dieser Ehe geboren.
1752		Johann van Beethoven tritt als Sopranist in die Hofkapelle ein.
1761	16. Juli	Louis van Beethoven wird zum Kapellmeister des Kurfürsten Max Friedrich unter Beibehaltung seiner Bassistenstellung ernannt.
1764	24. April	Johann van Beethoven wird als Hofmusikus mit 100 Talern Jahresgehalt angestellt.
1767	12. November	Johann van Beethoven vermählt sich mit Maria Magdalena, verwitwete Laym aus Ehrenbreitstein, geboren 19. Dezember 1746 als Tochter des Kurfürstlichen Leibkochs Kewerich.
1769	2. April	Ludwig Maria van Beethoven, erstes Kind aus dieser Ehe, getauft. Stirbt nach sechs Tagen.
1770	17. Dezember	Ludwig van Beethoven, zweites Kind, getauft in der Remigiuskirche.
1773	24. Dezember	Kapellmeister Louis van Beethoven stirbt.
1774	8. April	Kaspar Anton Karl van Beethoven getauft.
	17. August	Stephan von Breuning geboren.
1775	30. September	Maria Josepha van Beethoven, Gattin des Kapellmeisters, stirbt.
1776	2. Oktober	Nikolaus Johann van Beethoven getauft.
1778	26. März	Erstes öffentliches Auftreten des „sechsjährigen" Ludwig in Köln.
		Unterricht bei van den Eeden.
1779		Unterricht bei Tobias Friedrich Pfeiffer (Klavier Komposition?).
	Oktober	Christian Gottlob Neefe (geboren 5. Februar 1748, gestorben 26. Januar 1798) kommt nach Bonn.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1780/1		Unterricht Beethovens bei Franz Georg Rovantini (Violine und Bratsche).
		Unterricht Beethovens bei Willibald Koch, Franziskaner (Orgel)?
1781	Okt. oder Nov.	Beethoven reist mit der Mutter zu Schiff nach Rotterdam.
1782	20. Juni	Neefe reist mit dem kurfürstlichen Hofhalt nach Münster. Beethoven vertritt ihn an der Orgel.
		Bekanntschaft mit Franz Gerhard Wegeler (geb. 22. August 1765, gest. 7. Mai 1848). Durch ihn Bekanntschaft mit der Familie Breuning.
		Ende des Jahres erscheinen bei Götz in Mannheim „Variationen über einen Marsch von Dreßler“ für Klavier. Komponiert „par un jeune amateur Louis van Beethoven, agé de dix ans“.
1783	2. März	In Cramers „Magazin der Musik“ erscheint Neefes Notiz über Beethoven.
1783		Beethoven vertritt Neefe als Cembalist im Orchester.
		Bei Boßler in Speyer erscheinen die drei, dem Kurfürsten Max Friedrich gewidmeten Klaviersonaten „verfertiget von Ludwig van Beethoven, alt 11 Jahre“.
1784	15. Februar	Beethoven reicht das Gesuch um Anstellung als Adjunkt des Hoforganisten ein.
	15. April	Kurfürst Max Friedrich stirbt. Maximilian Franz, geb. 8. Dez. 1756 als jüngster Sohn der Kaiserin Maria Theresia, wird sein Nachfolger.
	25. Juni	Erlaß der neuen Besoldungsliste, in der Beethoven als Organist mit 150 Gulden Jahresgehalt verzeichnet ist.
1787	Frühjahr	Beethoven reist nach Wien, kehrt Anfang Juli nach Bonn zurück.
	17. Juli	Beethovens Mutter stirbt an der Schwindsucht.
1788	17. Juni	Ferdinand Ernst Gabriel Graf Waldstein (geb. 24. März 1762, gest. 29. Aug. 1823) wird zu Bonn feierlich in den Deutschen Orden aufgenommen.
1789	20. November	Auf Beethovens Petition ordnet der Kurfürst an, daß die Hälfte des väterlichen Gehalts in Höhe

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
		von 100 Talern in Zukunft an Ludwig van Beethoven zur Erziehung der jüngeren Brüder ausbezahlt werden und der Vater Bonn verlassen soll.
		Beethoven ist als Bratschist am Theater tätig.
1790	20. Februar	Kaiser Joseph II. von Österreich stirbt. Beethoven komponiert eine Trauerkantate und eine zweite Kantate zur Krönung Leopolds II.
	25. Dezember	Haydn kommt anläßlich der Reise nach London durch Bonn.
1791	6. März	Beethovens „Musik zu einem Ritterballett" wird im Bonner Redoutensaal vom Adel aufgeführt. Als Verfasser wird nur Graf Waldstein genannt.
	18. Sept. bis 20. Oktober	Kapitel des Deutschen Ordens unter Max Franz in Mergentheim. Beethoven nimmt mit der Kapelle an der Reise teil, trifft in Aschaffenburg mit dem berühmten Klavierspieler Abt Sterkel zusammen.
1792	Juli	Haydn kommt auf der Rückreise von London nach Wien durch Bonn und lernt eine von den beiden 1790 komponierten Kantaten Beethovens kennen.
	2. oder 3. Nov.	Beethoven reist von Bonn ab.
	10. November	Beethoven trifft in Wien ein. Wohnt bei Strauß in der Alservorstadt, Dachstube, später parterre.
	18. Dezember	Johann van Beethoven, Ludwigs Vater, stirbt in Bonn.
1793		Beethoven nimmt Unterricht bei Haydn bis Ende 1793.
	August	Beethoven nimmt bis Mai 1794 Unterricht bei Johann Schenk, dem Komponisten des „Dorfbarbiers".
1794	Januar	Beethoven nimmt bis ca. April 1795 Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger. Der gleichzeitig begonnene Unterricht bei Salieri dauert bis 1802.
		Beethoven wohnt beim Fürsten Karl Lichnowsky, Alserstr. 45.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1795		Heiratsantrag an die Sängerin Magdalena Willmann (?).
	29. März	Beethovens erstes öffentliches Auftreten im Wiener Burgtheater zum Besten der Witwen der Tonkünstlergesellschaft. Er spielt das Klavierkonzert in B-dur op. 19. Beethoven wohnt im Ogylyischen Haus, Kreuzgasse. Später Metastasiogasse 35.
	9., 13. u. 16. Mai	In der Wiener Zeitung erscheint die Aufforderung zur „Pränumeration auf Ludwig van Beethovens drei große Trios" op. 1 (Verlag Artaria & Co.).
	22. November	Ball der Gesellschaft der bildenden Künstler im Redoutensaal. Beethoven und Süßmayr schreiben die Tanzmusik, die in den früheren Jahren Haydn, Kozeluch, Dittersdorf und Eybler geliefert hatten.
	18. Dezember	Beethoven spielt in einem Konzert Haydns im Redoutensaal, wo drei der Londoner Symphonien zum erstenmal in Wien aufgeführt werden, ein eigenes Klavierkonzert.
		Im Lauf des Jahres treffen Beethovens Brüder Karl und Johann in Wien ein.
1796	8. Januar	Beethoven spielt in einem Konzert der Sängerin Bolla im Redoutensaal ein Klavierkonzert.
	Februar	Beethoven reist (in Begleitung des Fürsten Lichnowsky?) nach Prag, von dort weiter nach Dresden (?), Leipzig (?), Berlin. Am 21. und 28. Juni spielt er in den Versammlungen der Berliner Singakademie.
	Sommer	Reise nach Preßburg (?) und Pest (?).
1797	6. April	Erstaufführung des Quintetts op. 16 in einem Konzert Schuppanzighs.
1798	5. Februar	General Bernadotte kommt in Wien an.
1799		Wettkämpfe mit Josef Wölffl, Bekanntschaft mit Johann Baptist Cramer (geb. 24. Febr. 1771, gest. 16. April 1858) und dem Kontrabassisten Domenico Dragonetti (geb. 7. April 1763, gest. 16. April 1846). Beethoven wohnt im Tiefen Graben, Greinersches Haus 235.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1800	2. April	Beethovens erstes eigenes Konzert im Hoftheater. Erstaufführung der 1. Symphonie, des Septetts und eines von ihm selbst gespielten Klavierkonzerts (C-dur?).
	18. April	Konzert des Hornvirtuosen Punto (Johann Stich) mit Beethoven. Erstaufführung der Hornsonate op. 17.
		Wettkampf mit Daniel Steibelt beim Grafen Fries.
	Sommer	Beethoven in Unterdöbling.
		Fürst Lichnowsky setzt Beethoven ein Jahresgehalt von 600 Gulden aus. Bald darauf scheint die Schenkung der wertvollen italienischen Quartettinstrumente des Fürsten an Beethoven erfolgt zu sein.
	29. Juni	Beethovens Brief an Wegeler über sein Gehörleiden (1801?).
1801	30. Januar	Beethoven spielt in einem Wohltätigkeitskonzert der Frau von Frank im Redoutensaal mit Punto die Hornsonate.
		Beethoven wohnt in der Seilerstätte, Hamberger Haus.
	26. März	Erstaufführung des heroisch-allegorischen Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus" von Salvatore Vigano, Musik von Beethoven, im Hoftheater.
	Sommer	Beethoven in Hetzendorf (?).
	6., 7. Juli	Brief an die „unsterbliche Geliebte" (?).
	26. Juli	Kurfürst Maximilian Franz stirbt in Hetzendorf.
		Beethovens Jugendfreunde Stephan von Breuning und Anton Reicha sowie Ferdinand Ries (getauft 29. November 1784, gest. 13. Jan. 1838), der Sohn des Bonner Geigers Franz Ries, kommen nach Wien.
		Ferdinand Ries und Karl Czerny (geb. 20. Februar 1791, gest. 15. Juli 1857) erhalten Klavierunterricht bei Beethoven.
1802	Sommer	Beethoven in Heiligenstadt.
	6. u. 10. Oktober	Heiligenstädter Testament.
	Spätherbst	Beethoven in Wien, wohnt am Petersplatz neben der Wache.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1803	5. April	Beethovens Konzert im Theater an der Wien. Erstaufführung des „Christus am Ölberg", der 2. Symphonie und des Klavierkonzertes in c-moll. Außerdem wird die 1. Symphonie aufgeführt. Einnahme 1800 Gulden.
	24. Mai (?)	Konzert des Geigers G. A. P. Bridgetower mit Beethoven. Erstaufführung der A-dur-Sonate op. 47 (Kreutzer-Sonate) für Klavier und Violine.
	Mai—Juli	Beethoven wohnt mit Breuning zusammen im „Roten Haus". Zerwürfnis mit Breuning. Krankheit Beethovens.
	29. Juni	Ankündigung der „Zeitung für die elegante Welt", daß Beethoven für Schikaneder (Theater an der Wien) eine Oper schreibt. Wohnung im Theatergebäude.
	Sommer	Beethoven in Baden und Döbling, Hofzeile 4 (Eroica-Haus).
	5. Oktober	Beginn der Korrespondenz mit dem Verleger George Thomson in Edinburg.
	2. November	Brief an den Maler Macco: „Es gibt Perioden im menschlichen Leben, die wollen überstanden sein."
1804	11. Februar	Baron Braun übernimmt das Theater an der Wien. Beethovens und Voglers Opernaufträge dadurch hinfällig. Bald darauf ein neuer Abschluß mit Beethoven, der die Fidelio-Komposition übernimmt.
	Frühjahr	Clementi in Wien.
	20. Mai	Napoleons Kaiserproklamation.
	Juni, Juli, August (?)	Private Aufführungen der Eroica durch die Kapelle des Fürsten Lobkowitz in Gegenwart des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen.
	Herbst	Beethoven wohnt im Pasqualatischen Haus (Mölkerbastei).
1805	Januar (?)	Aufführung der Eroica in einem der Privatkonzerte der Bankiers Würth und Fellner unter Leitung des Geigers Franz Clement.
	7. April	Erste öffentliche Aufführung der Eroica („Symphonie in Dis") in einem Konzert des Geigers Franz Clement.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
	Juni — Septemb.	Beethoven in Hetzendorf. Arbeit am „Fidelio".
	Juli	Beethoven trifft bei Sonnleithner mit Cherubini und Vogler zusammen.
	13. November	Die Franzosen besetzen Wien.
	20., 21., 22. Nov.	Fidelio-Aufführungen im Theater an der Wien. Ouverture Nr. 2.
1806	29. März u. 10. April	Fidelio-Aufführungen (2. Fassung mit der Ouverture Nr. 3).
	25. Mai	Beethovens Bruder Karl, k. k. Kassenbeamter, verheiratet sich mit Johanna Reiß in Wien.
	26. Mai	Beginn des 1. Quartettes op. 59.
	4. September	Karl van Beethoven, Sohn des Bruders Karl Kaspar, geboren (gest. 13. April 1858).
	Oktober	Beethoven besucht den Fürsten Lichnowsky auf seinem Gut bei Troppau in Schlesien. Zerwürfnis mit Lichnowsky.
	23. Dezember	Erstaufführung des Violinkonzerts durch den Geiger Franz Clement in dessen Konzert im Theater an der Wien.
1807	Januar (?)	Gesuch Beethovens an die Theaterdirektion um Anstellung als Hauskomponist.
	März	Zwei Subskriptionskonzerte im Palais Lobkowitz. Aufgeführt werden die Symphonien 1—3, sowie zum erstenmal die 4. Symphonie, die Coriolan-Ouverture und das Klavierkonzert G-dur.
	20. April	Unterzeichnung des Vertrags mit Clementi. Beethoven überträgt Clementi das Verlagsrecht folgender Werke für Großbritannien: Quartette op. 59, 4. Symphonie, Coriolan-Ouverture, Klavierkonzert G-dur, Violinkonzert D-dur (auch als Klavierkonzert arrangiert). Honorar 200 Pfund Sterling.
	Ende Mai — Juli	Beethoven in Baden.
	Ende Juli — Anfang September	Beethoven in Heiligenstadt.
	13. September	Erstaufführung der C-dur-Messe in Eisenstadt.
	Beginn des Winters	Gründung der Wiener „Liebhaber-Konzerte". Aufführungen im Saal zur „Mehlgrube", dann

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
		im Universitätssaal, wo Beethoven häufig eigene Werke dirigiert.
1808	27. März	Festliche Aufführung der „Schöpfung" in Gegenwart Haydns, Beethovens und vieler namhafter Künstler.
	Frühjahr	Beethovens Fingerkrankheit. Nageloperation.
	Sommer	Beethoven in Heiligenstadt, im Herbst Wien, Krugerstr. 1074.
	Ende Oktober	Beethoven erhält durch den Grafen Truchseß-Waldburg die Berufung zum Kapellmeister des Königs Jérôme nach Kassel.
	24. November	Joh. Friedrich Reichardt, „Kapelldirektor aus Hessen-Kassel", in Wien.
	22. Dezember	Beethovens Konzert im Theater an der Wien. Erstaufführung der 5. und 6. Symphonie und der Chorphantasie. Außerdem aufgeführt Gloria und Sanctus aus der C-dur-Messe, Klavierkonzert G-dur, freie Phantasie am Klavier, Szene „Ah perfido".
1809	26. Februar	Beethoven empfängt den vom Erzherzog Rudolph, den Fürsten Lobkowitz und Kinsky unterzeichneten Vertrag über die Rente von 4000 Gulden.
	10. Mai—Ende Juli	Belagerung und Besetzung Wiens durch die Franzosen.
	31. Mai	Joseph Haydn stirbt.
	August	Beethoven in Baden, im Spätherbst Wien, Walfischgasse.
	8. September	Wohltätigkeitskonzert im Theater. Beethoven dirigiert die Eroica.
	Dezember	Erkrankung Beethovens.
1810	im April	Heiratsantrag an Therese Malfatti (?).
		Beethoven wohnt im Pasqualatischen Haus.
	Mai	Bettina von Arnim in Wien.
	24. Mai	Erstaufführung der Musik zu Goethes „Egmont".
	Sommer	Beethoven in Baden.
		Ende des Jahres Erstaufführung des Klavierkonzertes Es-dur im Leipziger Gewandhaus.
1811	15. März	Das neue Finanzpatent vom 20. Februar d. J. tritt

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
		in Kraft. Beethovens Rente wird dadurch auf 1360 Gulden = 952 Taler herabgesetzt.
	12. April	Beethovens Brief an Goethe mit Ankündigung der Egmontmusik.
	1. August	Beethovens Ankunft in Teplitz. Dort Varnhagen-Rahel, Tiedge, Elise v. d. Recke, Amalie Sebald.
	Mitte Septbr.	Beethoven reist von Teplitz nach Grätz bei Troppau zum Fürsten Lichnowsky. Dort Aufführung, der C-dur-Messe. Dann Rückkehr nach Wien.
	September	Fürst Lobkowitz wird unter Kuratel gestellt. Die Zahlungen an Beethoven stocken vom 1. September 1811 bis April 1815.
1812	9., 10., 11. Febr.	Aufführungen der „Ruinen von Athen" und des „König Stephan" zur Eröffnung des Theaters in Pest.
	12. Februar	Karl Czerny spielt zum erstenmal in Wien das Klavierkonzert Es-dur.
	7. Juli	Beethoven in Teplitz.
	17. Juli	Beethovens Brief an die kleine Emilie.
	19.—23. Juli	Beethoven trifft mit Goethe zusammen.
	27. Juli	Beethoven reist nach Karlsbad.
	6. August	Beethoven veranstaltet mit dem Geiger Polledro ein Konzert zum Besten der abgebrannten Stadt Baden bei Wien. Spielt eine Sonate für Klavier und Violine und improvisiert.
	8. August	Beethoven reist nach Franzensbad und kehrt über Karlsbad (7. September) nach Teplitz zurück.
	16. September	Beethoven in Teplitz. Zusammenkünfte mit der Familie Brentano und Amalie Sebald. Korrespondenz mit dieser.
	5. Oktober	Beethoven zum Besuch seines Bruders Johann in Linz. Spielt und improvisiert in einer Privatsoiree beim Grafen Dönhoff.
	2. November	Fürst Ferdinand Kinsky, geb. 4. Dezember 1781, stirbt in Prag. Die Zahlungen stocken bis 31. März 1815.
	8. November	Johann van Beethoven verheiratet sich gegen Ludwigs Willen mit Therese Obermeyer. Ludwig kehrt nach Wien zurück.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1812	Dezember	Der Geiger Pierre Rode in Wien.
	29. Dezember	Rode spielt mit dem Erzherzog Rudolph die neukomponierte Sonate op. 96 für Klavier und Violine.
1813	Ende April	Proben zur 7. und 8. Symphonie beim Erzherzog. Das geplante Konzert scheitert.
	27. Mai	Beethoven trifft in Baden ein, bleibt dort mit geringen Unterbrechungen bis Mitte September. Dann Rückkehr nach Wien.
	21. Juni	Wellingtons Sieg bei Vittoria.
	8. Dezember	Konzert im Universitätssaal. Erstaufführung der 7. Symphonie und von „Wellingtons Sieg". Dazwischen zwei Märsche von Dussek und Pleyel, gespielt von Mälzels mechanischem Trompeter.
	12. Dezember	Wiederholung des Konzertes. Beide Konzerte zum Besten der Invaliden der Schlacht bei Hanau.
1814	2. Januar	Erstes eigenes Konzert Beethovens im großen Redoutensaal. Schlachtsymphonie, Teile aus den „Ruinen von Athen" und 7. Symphonie.
	27. Februar	Zweites eigenes Konzert Beethovens. Erstaufführung der 8. Symphonie. Außerdem 7. Symphonie, Schlachtsymphonie und Terzett „Tremate".
	16. und 17. März	Mälzels Schlachtaufführungen in München.
	11. April	Beethoven spielt im Hotel zum römischen Kaiser in einem Konzert Schuppanzighs zum erstenmal das Trio op. 97. Wenige Wochen später dasselbe Werk nochmals mit Schuppanzigh im Prater. Letztes öffentliches Auftreten als Kammermusikspieler.
	April	Beginn der Bekanntschaft mit Anton Schindler (geb. 1796, gest. 16. Januar 1864).
		Beethoven wohnt Mölkerbastei 94 im Bartensteinschen Haus.
	15. April	Fürst Karl Lichnowsky, geb. 1773, stirbt.
	23. Mai	Erstaufführung des „Fidelio" (3. Fassung) mit einer älteren Ouverture. Beethoven dirigiert mit Umlaufs Hilfe.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1814	26. Mai	Fidelio-Aufführung mit der neukomponierten E-dur-Ouverture.
	18. Juli	Fidelio-Aufführung als Benefiz für Beethoven.
	Sommer	Beethoven in Baden, kehrt im September nach Wien zurück.
	26. September	Fidelio wird in Gegenwart der zum Kongreß eingetroffenen Monarchen aufgeführt.
	21. November	Fidelio zum erstenmal in Prag unter Carl Maria von Weber.
	29. November	Beethovens Konzert im Redoutensaal. Aufgeführt wird die 7. Symphonie, die Schlachtsymphonie und zum erstenmal die Kantate „Der glorreiche Augenblick".
	2. Dezember	Wiederholung des Konzertes vom 29. November.
	25. Dezember	Zweite Wiederholung des Konzerts zu wohltätigem Zweck.
	31. Dezember	Das Palais Rasumowsky brennt ab.
1815	25. Januar	Hofkonzert im Rittersaal der Burg. Beethoven begleitet den Fidelio-Kanon und die „Adelaide". Audienz bei der Kaiserin Elisabeth von Rußland, der Beethoven die für sie komponierte Polonaise op. 89 überreicht. Erhält ein Geschenk von 50 Dukaten und für die Alexander-(Violin)-Sonaten op. 30 nachträglich 100 Dukaten.
	Januar	Vergleich mit Kinskys Erben und mit Lobkowitz. Beethoven wohnt Seilerstätte 1055/1056.
	Sommer	Beethoven in Baden, später in Döbling, Mitte Oktober Rückkehr nach Wien.
	11. Oktober	Erstaufführung des Fidelio in Berlin.
	15. November	Beethovens Bruder Karl stirbt in Wien.
	16. November	Der Wiener Magistrat verleiht Beethoven „taxfrei" das Bürgerrecht.
	25. Dezember	Wohltätigkeitskonzert für den „Bürgerspitalfonds". Erstaufführung der Namensfeier-Ouverture op. 115, der Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt". Außerdem „Christus am Ölberg".
1816	19. Januar	Beethoven übernimmt „mittels Handschlags" die Vormundschaft über den Neffen Karl.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1816	2. Februar	Beethoven bringt den Neffen Karl in das Erziehungsinstitut des Giannatasio del Rio.
		Schuppanzighs Quartett löst sich auf. Schuppanzigh geht nach Rußland, Linke (Violoncellist) nach Kroatien, Weiß (Bratschist) bleibt in Wien.
		Auch Hummel verläßt Wien.
	Ende Juli—Sept.	Beethoven in Baden. Karl besucht ihn dort nach gut verlaufener Bruch-Operation.
	Anfang des Winters	Beethoven dirigiert im Konzert für das St. Markus-Hospital die 7. Symphonie.
		Anselm Hüttenbrenner lernt Beethoven kennen.
		Beethoven erkrankt im Lauf des Winters bis zum folgenden Frühjahr („Entzündungs-Katarrh").
		Czerny wird Karls Klavierlehrer.
	16. Dezember	Fürst Josef Franz Lobkowitz, geb. 7. Dezember 1772, stirbt.
1817	April	Beethoven verläßt das Haus Seilerstätte und zieht nach der Vorstadt Landstraße.
	2. Mai	Der Geiger Wenzel Krumpholz stirbt plötzlich, Beethoven komponiert den Gesang der Mönche aus „Tell".
	Mitte Mai	Beethoven in Heiligenstadt, Pfarrplatz 2, von dort Ende Juni bis Ende September nach Nußdorf. Empfängt Besuche des Londoner Dirigenten C. Potter, Heinrich Marschners, der Pianistin Marie Pachler-Koschak aus Graz, des Dichters Christoph Kuffner.
		Beethoven mietet die Wohnung in der Gärtnergasse Nr. 26 (Haus „Zum grünen Baum"). Entwurf eines Haushaltungsplanes (?).
		Der Prozeß mit Mälzel wird durch Vergleich beendet.
	25. Dezember	Beethoven dirigiert im Redoutensaal die 8. Symphonie (Bürgerspitalfonds-Konzert).
1818	Ende Januar	Beethoven nimmt Karl aus Giannatasios Institut zu sich.
	3. Februar	Beethoven dankt Thomas Broadwood in London für den soeben erhaltenen Flügel.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1818	19. Mai	Beethoven kommt mit Karl in Mödling an. Wohnung im Hafnerhaus.
		Karl wird zum Unterricht dem Pfarrer Fröhlich übergeben, von diesem nach einem Monat ausgewiesen. Erhält Privatunterricht und soll im August nach Wien zur Prüfung für das Gymnasium.
	September	Karls Mutter verklagt Beethoven bei den Landrechten, wird am 3. Oktober abgewiesen.
		Beethoven kehrt nach Wien zurück. (Wohnung in der Gärtnerstraße.)
	3. Dezember	Karl, der das Gymnasium besucht, entläuft Beethoven und geht zur Mutter. Wird durch die Polizei zurückgeholt und von Beethoven wieder Giannatasio übergeben.
	10. Dezember	Karls Mutter verklagt Beethoven nochmals.
	18. Dezember	Die Landrechte verweisen die Klage an den Magistrat. Beethoven nimmt Karl wieder zu sich.
1819	7. Januar	Beethoven wird vor das Magistratsgericht gefordert. Karl kommt in das Erziehungsinstitut von Joseph Kudlich.
	17. Januar	Beethoven dirigiert in einem Wohltätigkeitskonzert die 7. Symphonie.
	15. März	Die Laibacher Philharmonische Gesellschaft wählt Beethoven zum Ehrenmitglied.
	Ende März	Beethoven legt die Vormundschaft nieder. Magistratsrat v. Tuscher übernimmt sie.
		Karl soll dem Institut von Sailer in Landshut zugeführt werden.
	7. Mai	Der Paß für Karl wird verweigert.
	12. Mai	Beethoven in Mödling. Giannatasio weigert sich, Karl aufzunehmen. Dieser kommt zu Joseph Blöchlinger.
	5. Juli	Tuscher legt die Vormundschaft nieder. Beethoven übernimmt sie wieder.
	2. August	Johann van Beethoven kauft das Gut Wasserhof bei Gneixendorf. Beethoven will ein Haus in Mödling kaufen.
	14. September	Beethovens Begegnung mit Zelter und später mit Friedrich Schneider.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1819	17. September	Der Magistrat nimmt Beethoven die Vormundschaft ab, überträgt sie Karls Mutter und Stadtsequester Leopold Nußböck.
	Ende Oktober	Beethoven aus Mödling zurück nach Wien. Wohnung am Josephstädter Glacis.
	31. Oktober	Beethoven protestiert gegen den Magistratsbeschluß. Advokat Dr. Bach.
	20. Dezember	Der Magistrat weist Beethovens Protest zurück. Beethoven ruft das Appellationsgericht an.
		Die Konversationsbücher beginnen. Schindler tritt in näheren Verkehr mit Beethoven.
1820	18. März	Beethoven bietet Simrock in Bonn schriftlich die 2. Messe an.
	23. März	Beethovens Brief an E. Th. A. Hoffmann in Berlin.
	8. April	Das Appellationsgericht entscheidet zugunsten Beethovens. Die Mutter wird von der Vormundschaft ausgeschlossen, Mitvormund wird Hofrat Peters, der Erzieher der Lobkowitzschen Kinder. Das Gesuch von Karls Mutter an den Kaiser wird abgewiesen.
	Anfang Mai	Beethoven in Mödling. Wohnung in der Achsenaugasse.
	Ende Oktober	Beethoven wieder in Wien. Wohnung Vorstadt Landstraße, Hauptstr. 244 („im großen Haus der Augustiner").
		Beethoven erkrankt im Winter: „Rheuma".
	Dezember	Gründung der Concerts spirituels durch Franz Xaver Gebauer. Mehrfach mittelmäßige Aufführung Beethovenscher Werke. Zuerst Saal zur Mehlgrube, später landständischer Saal in der Herrngasse.
1821	Sommer	Beethoven wohnt in Unterdöbling, ab September in Baden (Rathausgasse). Erkrankt Juli—August an der Gelbsucht. Im Oktober zurück nach Wien, Landstraße.
	Herbst	Beethoven wird seines zerlumpten Aussehens wegen als Landstreicher arretiert und in Polizeigewahrsam gebracht (1822?).

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1822	1. Januar	Der Steiermärkische Musikverein wählt Beethoven als Ehrenmitglied.
		Beethoven unterhandelt wegen der Messe mit Simrock, Schlesinger, Peters, Artaria, Diabelli, Steiner.
		Näherer Verkehr mit dem Bruder Johann, der ihm Geld vorstreckt.
	13. April	Rossinis „Zelmire" zum erstenmal in Wien. Besuch Rossinis bei Beethoven.
	Mai—Juli	Beethoven in Oberdöbling, Alleegasse 115. Ende Juli in Wien, neue Wohnung in der Kothgasse.
	24. Mai—2. Aug.	Friedrich Rochlitz in Wien. Besucht Beethoven.
	1. September	Beethoven in Baden.
	3. Oktober	Eröffnung des Josephstädter Theaters mit der „Weihe des Hauses". Beethoven die Oberleitung am Klavier, Kapellmeister Franz Gläser neben ihm, Schindler Konzertmeister.
	3. November	Aufführung des „Gratulationsmenuetts" für Direktor Hensler vom Josephstädter Theater.
	3. November	Fidelio wird nach dreijähriger Pause mit Wilhelmine Schröder(-Devrient) im Kärntnertortheater wieder aufgeführt. In der Hauptprobe muß Beethoven aufhören zu dirigieren.
	9. November	Fürst Nikolaus Galitzin schreibt aus Petersburg und bestellt drei Streichquartette.
1823	25. Januar	Beethoven geht auf Galitzins Anerbieten ein und fordert 50 Dukaten für jedes Quartett.
	8. Februar	Beethoven schreibt an Goethe, um ein Subskriptionsexemplar der Messe an den Großherzog von Weimar zu verkaufen. Gleichzeitig Brief an Zelter. Weitere Briefe an Cherubini, Schelble (Frankfurter Cäcilien-Verein), Fürst Galitzin, Kaiser von Rußland, Könige von Schweden, Dänemark, Neapel, England, Preußen, Frankreich, Bayern, Sachsen, Großherzöge von Hessen-Darmstadt, Toskana, Kurfürst von Hessen-Nassau, Fürst Radziwill. Es werden 10 Exemplare zu 50 Dukaten bestellt.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1823	23. Februar	Graf Dietrichstein schlägt durch Graf Moritz Lichnowsky die Komposition einer neuen Messe nach Reutterschem Muster für den Kaiser vor. Beethoven plant eine Messe in cis-moll. Verkauf einer Bankaktie, drückender Schulden wegen.
	19. März	Beethoven überreicht die Abschrift der Messepartitur dem Erzherzog Rudolph.
	13. April	Der junge Franz Liszt, Czernys Schüler, gibt ein Konzert im kleinen Redoutensaal. Beethoven anwesend (?).
	April (?)	Grillparzer besucht Beethoven nach Übersendung des Melusinetextes.
	29. April	Erstaufführung des Fidelio in Dresden mit Wilhelmine Schröder(-Devrient), Dirigent Carl Maria von Weber, Honorar 40 Dukaten.
	4. Mai	Schuppanzigh, aus Rußland zurückgekehrt, gibt sein Antrittskonzert. Am 14. beginnen wieder seine Quartettabende mit Holz, Weiß, Linke.
	17. Mai	Beethoven in Hetzendorf. Villa des Barons Müller-Pronay. Seit April Augenleiden, auch Unterleibsbeschwerden.
		Schreibt an mehrere Redakteure um Bekanntmachung seiner 1822 erfolgten Ernennung zum Ehrenmitglied der schwedischen Akademie der Künste.
	13. August	Beethoven von Hetzendorf nach Baden.
		Karl besteht die Abschlußprüfung bei Blöchinger. Soll die Universität beziehen. Beethoven nimmt ihn vorerst zu sich nach Baden.
	5. Oktober	Carl Maria von Weber besucht Beethoven in Baden. Auch Marie Pachler-Koschak trifft ihn dort.
	Ende Oktober	Beethoven wieder in Wien. Wohnung in der Ungargasse Nr. 323, Vorstadt Landstraße. Der Neffe bleibt bei ihm, besucht die Universität. Haushälterin „Frau Schnaps“.
	25. Oktober	Erstaufführung der Euryanthe in Wien. Beethoven nicht anwesend.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1824	8. Januar	Beethoven unterstützt Karls Mutter durch Erlaß der von ihr zu zahlenden Beiträge für Karls Erziehung. Bis März noch Klagen über das Augenübel.
	20. Februar	Ludwig XVIII. von Frankreich übersendet Beethoven eine goldene Medaille für die Messe.
	Februar	Adresse der Wiener Kunstfreunde an Beethoven wegen Aufführung seiner neuen Werke in Wien.
	6. April	Uraufführung der Missa solemnis in Petersburg auf Veranlassung des Fürsten Galitzin.
	7. Mai	Konzert im Kärntnertortheater: Ouverture „Weihe des Hauses", drei große Hymnen (aus der Missa solemnis), 9. Symphonie. Umlauf dirigiert. Bruttoeinnahme 2200 Gulden, nach Kostenabzug 420 Gulden.
	23. Mai	Wiederholung des Konzerts im Redoutensaal. Außer der Ouverture und 9. Symphonie das Kyrie aus der Messe, Terzett „Tremate" und Arie „Di tanti palpiti" von Rossini. Defizit. Beethovens Garantie 500 Gulden.
	Mai	Nach den Konzerten zieht Beethoven nach Penzing, Haus Nr. 43. Da ihm die Leute in die Fenster sehen, zieht er Ende Juli bis November nach Gutenbrunn bei Baden.
		Verhandlungen über die Messe mit Probst (Leipzig) und Schott (Mainz).
	19. Juli	Der Verlag Schott erwirbt die Messe (1000 Gulden), 9. Symphonie (600 Gulden) und Quartett op. 127 (50 Dukaten).
	September	Harfenfabrikant Stumpff aus London besucht Beethoven in Baden.
		Andreas Streicher regt den Plan einer Gesamtausgabe an.
	Anfang Novbr.	Beethoven kehrt nach Wien zurück. Wohnung Johannesgasse Nr. 969. Wohnung wird ihm, da er zu geräuschvoller Mieter, gekündigt. Zieht dann nach der Krugerstraße 767.
	20. Dezember	Charles Neate fordert Beethoven im Namen der Philharmonischen Gesellschaft auf, gegen eine

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
		Garantiesumme von 300 Guineen nach London zu kommen.
1825	15. Januar	Beethoven antwortet Neate, verlangt 100 Guineen mehr für die Reise. Forderung wird abgeschlagen.
	6. März	Erstaufführung des Quartetts op. 127 durch Schuppanzigh, Holz, Weiß, Linke. Schlechte Aufführung, laue Aufnahme. Auf Beethovens Wunsch spielt Joseph Böhm am 23. März das Werk zweimal hintereinander mit großer Wirkung.
		Karl Holz, Beamter und Geiger (geb. 1798, gest. 9. November 1858) tritt Beethoven näher.
	Mitte April bis Anfang Mai	Beethoven ernstlich erkrankt („Gedärmentzündung").
		Rellstab besucht Beethoven. Übersendet Gedichte, die später Schubert komponiert.
		Karl gibt Ostern 1825 das Universitätsstudium auf, besucht das Polytechnikum. Der Vizedirektor Reißer übernimmt Mitvormundschaft. Pension bei einem Beamten Schlemmer, da
	ca. 6. Mai	Beethoven nach Gutenbrunn bei Baden übersiedelt. Karl knüpft schlechte Bekanntschaften an. Beethoven deswegen von Baden mehrfach nach Wien, tiefe Verstimmung, andauerndes Kränkeln. Johann mischt sich ein. Erbitterung Beethovens. Johanns Einladung nach Gneixendorf abgelehnt.
	23. Mai	Aufführung der 9. Symphonie beim Niederrheinischen Musikfest in Aachen unter Ferdinand Ries. Scherzo wird ausgelassen, Adagio gekürzt.
	2. September	Beethoven empfängt in Baden Haslinger, Holz, Oboist Sellner, Klaviermacher Graf, Konzertmeister Friedr. Kuhlau. Ausgelassene Stimmung.
	9. September	Private Erstaufführung des Quartetts op. 132 durch Schuppanzighs Quartett im Gasthof „Zum wilden Mann" am Prater. Anwesend Beethoven,

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
		Verleger Moritz Schlesinger aus Paris, Dirigent Sir George Smart aus London, Karl Czerny, Neffe Karl. Schlesinger erwirbt das Werk. Honorar 80 Dukaten.
1825	11. September	In demselben Lokal größere Privatgesellschaft von Musikern und Musikfreunden. Gespielt wird ein Trio op. 70, Trio op. 97, Quartett op. 132, Beethoven dirigiert vom Klavier aus, fantasiert dann.
		Bald darauf verschwindet der Neffe auf kurze Zeit. Große Aufregung Beethovens.
	15. Oktober (?)	Beethoven bezieht die Wohnung im Schwarzspanierhaus. Häufiger Verkehr mit Stephan v. Breuning, dessen Frau und dem Sohn Gerhard.
	6. November	Öffentliche Erstaufführung des Quartetts op. 132 im Konzert des Violoncellisten Linke. Musikvereinssaal „Unter den Tuchlauben". Begeisterte Aufnahme. Außerdem Trio op. 97 gespielt.
	13. November	Schuppanzighs Konzert mit Trio op. 70 D-dur.
	20. November	Schuppanzighs Konzert mit Quartett op. 132.
		Zahlreiche Aufführungen Beethovenscher Werke (auch im nächsten Jahr, 2. und 3. Symphonie, Chorfantasie, Quartett F-dur op. 18, Es-dur-Trio, Septett).
	29. November	Beethoven zum Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vorgeschlagen.
1826	Ende Januar	Beethoven erkrankt. Augenleiden, Rückenschmerzen, Gicht. Bis März leidend.
	6. Februar	Brief an Abt Stadler über Mozarts Requiem.
	21. März	Öffentliche Erstaufführung des Quartetts op. 130 mit der Fuge durch Schuppanzigh. Der 2. und 4. Satz müssen wiederholt werden. Artaria erwirbt das Quartett für 80 Dukaten.
	April	Hofrat Kuffner bei Beethoven. Besprechungen über die Oratorien „Die Elemente", „Saul".
	6. April	Brief vom Intendanten Grafen Brühl wegen einer Oper für Berlin.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
1826		Besuche von Friedrich Wieck. Schubert (?) Sommerpläne: Ischl, Gastein.
		Sorgen wegen des Neffen. Dieser rebellisch („Gefangenschaft“). Tätlichkeiten. Johann vermitteit.
	30. Juli	Selbstmordversuch Karls, wahrscheinlich wegen Schulden (Ruine Rauhenstein im Helenental). Karl wird zur Mutter gebracht, dann unter Polizeiaufsicht ins Krankenhaus. Besuch des Geistlichen. Genesung. Verschiedene Pläne. Endgültiger Beschluß: Karl zu Stutterheims Regiment nach Iglau. Vorher zur Erholung.
	29. September	Reise Beethovens mit Karl nach Gneixendorf zu Johann. Beethoven kränkelt. Anzeichen der Wassersucht. Vorher (Mitte August) Absendung des Quartetts op. 131 an Schott. Honorar 80 Dukaten.
	30. Oktober	Absendung des Quartetts op. 135 an Schlesinger. Honorar 80 Dukaten.
	25. November	Beethoven erhält vom König Friedrich Wilhelm III. für die Widmung der 9. Symphonie statt des erhofften Ordens einen Brillantring, der vertauscht wird.
	25. November	Artaria zahlt Beethoven für das nachkomponierte Finale zum Quartett op. 130 15 Dukaten.
	2. Dezember	Beethoven kommt schwerkrank in Wien an.
	5. Dezember	Erster Besuch Dr. Wawruchs, nachdem die Ärzte Braunhofer und Staudenheimer abgesagt haben. Lungenentzündung (?).
	10. Dezember	Johann in Wien. Besprechungen mit Artaria. Aufführungen mehrerer Werke.
	14. Dezember	Stumpff sendet aus London die Prachtausgabe Händelscher Werke (40 Bände).
		Breuning geht mit Karl zum Feldmarschall Stutterheim und besorgt mit Johann Karls Equipierung.
	19. Dezember	Jenger aus Graz bringt einen Brief von Marie Pachler-Koschak.

Jahr	Tag und Monat	Ereignis
		Gerhard von Breuning häufig bei Beethoven.
1826	20. Dezember	Erste Operation.
1827	2. Januar	Karl reist ab nach Iglau zum Regiment.
	3. Januar	Beethovens Testament.
	8. Januar	Zweite Operation. Malfatti übernimmt die Behandlung. Besuche von Haslinger, Bernard, Dolezalek, Piringer, Streicher, Nanette Schechner.
	2. Februar	Dritte Operation.
		Wegeler schreibt aus Bonn.
	8. Februar	Beethoven dankt Stumpff und bittet um Unterstützung.
	17. Februar	Beethoven antwortet Wegeler.
	22. Februar	Beethoven schreibt an Smart und Moscheles nach London um Unterstützung durch die Philharmonische Gesellschaft. Gleichzeitig Brief an Schott um Wein.
	27. Februar	Vierte Operation.
	1. März	Stumpff antwortet, teilt den Unterstützungsbeschluß mit.
	6. März	Beethoven schreibt nochmals an Smart und am 14. an Moscheles, da noch keine Antwort aus London eingetroffen.
		Pasqualati, Breuning und Streicher versorgen ihn mit Speise und Wein.
	8. März	Hummel besucht ihn mit Hiller.
	13. März	Hummel besucht ihn zum zweitenmal.
	18. März	Beethoven dankt Moscheles.
	23. März	Hummel besucht ihn mit Frau. Franz Schubert (?).
		Letzte testamentarische Verfügung („Plaudite amici, comoedia finita est").
	24. März	Empfang der Sterbesakramente.
		Letzte Unterschrift für Schott (Quartett op. 131).
		Mittags Eintreffen der Weinsendung von Schott.
		Gegen Abend bewußtlos.
	26. März	Beethoven stirbt nach 5 Uhr nachmittags während eines Gewitters. Hüttenbrenner allein anwesend.
	27. März	Obduktion.
	28. März	Danhauser nimmt die Totenmaske ab.

Jahr	Monat und Tag	Ereignis
1827	29. März	Nachmittags 3 Uhr Leichenbegängnis. Feier im Hof des Schwarzspanierhauses, dann in der Pfarrkirche in der Alserstraße. Von dort zum Währinger Friedhof. Grillparzers Leichenrede, gesprochen vom Schauspieler Anschütz.
	5. Mai	Versteigerung von Beethovens Hausgegenständen.
	4. Juni	Stephan von Breuning stirbt.
	5. November	Versteigerung des Beethovenschen Nachlasses. Gesamtwert 9885 Gulden 13 Kreuzer Konventionsmünze, 600 Gulden Wiener Währung.
1863	13. Oktober	Erste Ausgrabung. Untersuchung des Schädels. Beisetzung an derselben Grabstätte.
1888	21. Juni	Zweite Ausgrabung. Überführung nach dem Wiener Zentralfriedhof.



Anhang II

Beethovens Werke

Tabellarische Übersicht

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1782	9 Variationen c über einen Marsch von Dreßler. Zweistimmige Fuge D für Orgel.			
1783	3 Kurfürsten-Sonaten Es, f, D.			
1784	Rondo A.	Klavierkonzert Es (vorhanden nur Klavierstimme).		
1785			Symphonieentwurf c (Thema aus dem 2. Klavierquartett).	
1787	Präludium f, ersch. 1805			
1789	2 Präludien durch alle Durtonarten, ersch. 1803 als op. 39.			
1790	24 Variationen D über Righinis „Venni amore“.	Klavierkonzert D (?) (vorhanden nur 1. Satz).		

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
Lied „Schilderung eines Mädchens".			
Lied „An einen Säugling".			
		3 Quartette C, Es, D für Klavier, Violine, Bratsche, Violoncell.	
	Trio für Klavier, Flöte, Fagott.		
Kantate auf d. Tod Josefs II. für Solo, Chor und Orchester. Kantate a.d. „Erhebung Leopolds II. z. Kaiserwürde". 2 Baßarien m. Orchester. („Prüfung d. Küssens".) („Mit Mädeln sich vertragen".)			

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1791				Musik zu einem deutschen Ritterballett.
– 1792	13 Variationen A über Dittersdorfs „Es war einmal ein alter Mann“. Variationen C f. 4 Hände über ein Thema v. Waldstein. Beid. Werke ersch. 1794. Bruchstück einer Sonate C f. Eleonore v. Breuning (übersandt 1796). 2 Sonatinen G und F.	Bruchstück eines Violinkonzerts C		
– 1795	3 Sonaten f, A, C op. 2 ersch. 1796. 6 Variationen G „Nel cor più non mi sento“. 9 Variationen A „Quant' è più bello“. 12 Variationen C „Menuett à la Vigano“.	Klavierkonzert B Nr. 2 op. 19 (1. Fassung).		12 deutsche Tänze. 12 Menuette.

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
Lieder aus op. 52 (ersch. 1805). „Urians Reise um die Welt". „Feuerfarb". Ferner: „Ich, der mit flatterndem Sinn". „An Minna". „Erhebt das Glas". „Elegie auf den Tod eines Pudels". „Klage". „Punschlied". „Wer ist ein freier Mann". „Man strebt, die Flamme zu verhehlen".	Oktett Es op. 103 für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner. Rondino Es. Flötenduett G. 3 Duos C, F, B für Klarinette und Fagott. Sonate für Klavier und Flöte (?). Duo für eine Spieluhr.	Trio Es für Klavier, Violine, Violoncell. 14 Variationen Es über ein eigenes Thema für Klavier, Violine, Violoncell op. 44. 12 Variationen f. Klavier und Violine über Mozarts „Se vuol ballare".	Trio Es op. 3 (?) für Violine, Bratsche, Violoncell, ersch. 1797.
„Adelaide" op. 46 (ersch. 1797). „Opferlied" (Matthisson). „Seufzer eines Ungeliebten" und „Gegenliebe" (Variationsthema d. Chorphantasie). 2 Arien zu Umlaufs „Schöne Schusterin".	Trio C op. 87 für 2 Oboen und Engl. Horn. Variationen über Mozarts „La ci darem" f. 2 Oboen u. Engl. Horn. Sextett Es op. 81 b für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell u. 2 Hörner (ersch. 1819). Sonatine u. Adagio f. Mandoline und Cembalo (?).	3 Trios Es, G, c op. 1 (begonnen in Bonn?) ersch. 1795. 6 deutsche Tänze für Klavier und Violine.	

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1796	Sonate D op. 6 für 4 Hände. Sonate Es op. 7. 2 Sonatinen G u. g op. 49 (?) (ersch. 1805). Rondo C op. 51 I. 2 Bagatellen c, C. Allegretto c. 12 Variationen A über d. „Danse russe" a. d. Ballett „Das Waldmädchen".			
1797				
	3 Sonaten c, F, D op. 10. 6 Variationen F über ein Schweizerlied. Sonate pathétique c, op. 13 (ersch. 1799).	Umarbeitung des Klavierkonz. Nr. 2, B, op. 19. Komposition des Klavierkonzerts Nr. 1, C, op. 15. Rondo B für Klav. u. Orchest.		
	2 Sonat. E, G op. 14 (?, ersch. 1799). Variation. C üb. Grétrys „Une fièvre brûlante". 10 Variationen B üb. Salieris „La stessa, la stessissima". 7 Variation. F üb. Winters „Kind, willst du ruhig schlafen".		Symphonie Nr. 1, C, op. 21, ersch. 1801.	

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
1) „O welch ein Leben" (Tenor). 2) „Soll ein Schuh nicht drücken" (Sopran). Szene m. Orchest. „Ah perfido". Abschiedsgesang an Wiens Bürger.	Sextett Es op. 71 f. 2 Klarin., 2 Fag., 2 Hörn. (ersch. 1810). Bruchstück eines Quintetts f. Oboe, 3 Hörn., Fag. (?). Quintett Es op. 16 f. Klav., Oboe, Klarin., Horn, Fag. (ersch. 1801).	2 Sonaten F und g op. 5 für Klavier und Violoncell. 12 Variationen G für Klavier und Violoncell über einen Marsch aus „Judas Makkabäus".	Quintett Es op. 4 f. 2 Violin., 2 Bratschen, Violoncell (Umarbeitung d. Oktetts op. 103). Duett f. Bratsche und Violoncell („mit 2 obligaten Augengläsern").
Kriegslied der Österreicher.	Serenade D op. 25 für Flöte, Violine, Bratsche (?) (ersch. 1802).		Serenade D op. 8 f. Violine, Bratsche, Violoncell.
	Trio B op. 11 für Klavier, Klarinette und Violoncell.	12 Variationen F op. 66 für Klavier u. Violoncell über Mozarts „Ein Mädchen od. Weibchen". 3 Sonaten D, A, Es op. 12 für Klav. u. Violine.	3 Trios G, D, c op. 9 für Violine, Bratsche, Violoncell.

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1799	8 Variation. F üb. Süßmayrs „Tändeln u. scherzen".			
1800	Sonate B op. 22. 6 Variationen D für 4 Hände (Originalthema „Ich denke Dein").	Klavierkonzert Nr. 3, c, op. 37.		Musik z. Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus", op. 43. 12 Contretänze für 2 Violinen u. Baß (ersch. 1802?).
1801	Sonate As op. 26. Rondo G op. 51 II. 2 Sonaten Es, cis op. 27. Sonate D op. 28. 6 Variationen G üb. ein Originalthema.			
1802	2 Sonat. G, d op. 31. Bagatellen op. 33. 6 Variat. F op. 34 üb. ein Originalthema. 15 Variation. mit Fuge Es op. 35 über ein Thema aus „Prometheus". 3 Märsche C, Es, D op. 45 für 4 Hände. Sonate Es op. 31 III (ersch. 1804).	Romanze G op. 40 für Violine u. Orchester. Romanze F op. 50, für Violine u. Orchester.	Symphonie Nr. 2, D, op. 36, ersch. 1804.	6 ländlerische Tänze für 2 Violinen und Baß.

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
	Septett Es op. 20 f. Klarinette, Horn, Fag., Viol., Bratsche, Violoncell, Kontrabaß. Sonate F op. 17 für Klavier u. Horn.		6 Quartette F, G, D, c, A, B op. 18 für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. Erschienen in 2 Lieferungen 1800 bis 1801.
Kanon „Ein anderes ist das erste Jahr". „Lob auf den Dicken" f. 2 Singstimmen u. Chor. Oratorium „Christus am Ölberge", op. 85 (ersch. 1811). 2. Bearbeitung von Matthissons „Opferlied".		Sonate a op. 23 f. Klav. u. Violine. Sonate F op. 24 f. Klav. u. Violine. 7 Variationen Es f. Klav. u. Violoncell über Mozarts „Bei Männern, welche Liebe fühlen".	Quintett C op. 29 für 2 Violinen, 2 Bratsch., Violoncell.
		3 Sonaten A, c, G op. 30 für Klavier und Violine. Rondo G f. Klav. und Violine (?)	Quartett F nach Sonate E, op. 14 I erscheint.

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1803	7 ländlerische Tänze (ersch.).		Symphonie Nr. 3, Es, op. 55, ersch. 1806.	Beginn der Oper f. Schikaneder.
1804	Sonate C op. 53. Andante favori F. Sonate F, op. 54, ersch. 1806. Sonate f, op. 57, skizz., ausgearb. 1806, ersch. 1807. 7 Variat. C „God save the king", ersch. 5 Variat. D „Rule Britannia" ersch.	Tripelkonzert C, op. 56, f. Klavier, Violine, Violoncello skizziert.		Fidelio (Leonore) op. 72. Dazu Ouverture Leonore Nr. 1, C, op. 138 und Leonore Nr. 2, C. Klavierauszug ersch. 1810.
1805		Tripelkonz. C, op. 56, fertiggestellt, ersch. 1807.		
1806	32 Variationen c, über ein Originalthema.	Klavierkonz. Nr. 4, G, op. 58. Violinkonzert D, op. 61.	Symphonie Nr. 4, B, op. 60, ersch. 1808.	Ouverture Leonore Nr. 3, C, ersch. 1810.
1807		Umarbeitung des Violinkonzerts zum Klavierkonzert.	Symphonie Nr. 5, c, op. 67, ersch. 1809. Symphonie Nr. 6, F, op. 68 (Pastorale) ersch. 1809.	Ouverture zu Collins „Coriolan", c, op. 62. 12 Ecossaises für 2 Violinen und Baß ersch.
1808		Phantasie C op. 80 für Klavier, Chor, Orchester.		

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
6 Gellert-Lieder op. 48. Lied „Das Glück der Freundschaft“, op. 88.		Sonate A op. 47 für Klavier und Violine.	
Lied „An die Hoffnung“ (Tiedge), 1. Komposition. Lied „Der Wachtelschlag“ ersch.			
Lied „Empfindungen bei Lydiens Untreue“.			3 Quartette F, e, C op 59.
1. Messe C op. 86 f. Soli, Chor u. Orch. Ersch. 1812. Ariette „In questa tomba“. 3. Bearb. v. Matthissons „Opferlied“.			
4malige Komposition von Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt“.		Sonate A op. 69 f. Klav. u. Violonc. 2 Trios D, Es op. 70 f. Klav., Violine, Violoncell.	

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1809	6 Variationen D op. 76 über ein Originalthema. Phantasie op. 77. Sonate Fis op. 78. Sonate G op. 79. Sonate Es op. 81a (Das Lebewohl).	Klavierkonzert Es op. 73.		2 Märsche F für Militärmusik.
1810	Klavierstück a „Für Elise".			Oktob. 1809 b. Mai 1810 Musik z. Goethes „Egmont" op. 84. Ecossaise f. Harmoniemusik. Polonaise f. Harmoniemusik. Marsch C f. Harmoniemusik (Zapfenstreich).
1811			Symphonie Nr. 7, A, op. 92 (bis Mai 1812) ersch. 1816. Symphonie Nr. 8, F, op. 93 (bis Okt. 1812) ersch. 1816.	Singspiele von Kotzebue: „Die Ruinen v. Athen". „König Stephan".

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
Lieder: „Ich denke dein" (Matthisson). 4 Goethelieder aus op. 75. „Kennst du das Land". „Herz mein Herz". „Flohlied" aus „Faust". „Gretels Warnung". „Die laute Klage" (Herder). „Lied aus der Ferne" (Reissig). Beginn der Bearbeitungen schottischer, irischer u. walisischer Melod. für Thomson.			Quartett Es op. 74.
3 Goethelied. op. 83 „Trocknet nicht." „Was zieht mir das Herz". „Kleine Blumen, kleine Blätter". „An den fernen Geliebten" und „Der Zufriedene" (Reissig) erschienen.			Quartett f op. 95.
Lied „An die Geliebte" (Stoll). 4 Arietten und ein Duett op. 82 ersch.		Trio B op. 97 für Klavier, Violine, Violoncell.	

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1812				
1813			„Wellingtons Sieg“ (Schlachtsymphonie) op. 91. Triumphmarsch C zu „Tarpeja“.	
1814	Polonaise C op. 89 Sonate e op. 90 (16. August).			Ouverture E „Fidelio“. Ouverture C op. 115 „Namensfeier“. Musik zu Leonore Prohaska.

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
Kanon auf Mälzel „Tata“. 2 Gesänge von Reissig ersch. „Welch ein wunderbares Leben“. „Der Frühling entblühet“.	3 Equale für 4 Posaunen.	Kleines Trio B, einsätzig, für Klavier, Violine, Violoncell. Sonate G op. 96 f. Klavier u. Violine.	
1. Kanon „Kurz ist der Schmerz“. „Höre, die Nachtigall singt“ (Herder).			
Kantate „Der glorreiche Augenblick“. Terzett „Tremate, empi“ (entworfen 1801 bis 1802). Terzett f. 2 Tenör. u. Baß „Die Stunde schlägt“. Elegischer Ges. op. 118. Chöre „Germania“, „Ihr weisen Gründer“. Kantate f. Sopran, 2 Tenor- und Baßstimmen u. Klavier für Bertolini. Lieder: „Bardengeist“ ersch. „Merkenstein“ (2mal kompon.)			

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1814				
1815		Skizzen zum Klavierkonzert D.	Skizzen zur Symphonie h.	
1816	Sonate A op 101.			Marsch zur großen Wachtparade.
1817				

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
2 Gesäng. v. Reissig: „Die stille Nacht umdunkelt". „Ich zieh ins Feld". 2. Kanon „Kurz ist der Schmerz". Kanon: „Freundschaft ist d. Quelle". Der 1. Bd. d. schottischen Lieder ersch.			
Kantate „Meeresstille u. glückliche Fahrt" op. 112. Chor „Es ist vollbracht". „An die Hoffnung" (Tiedge) op. 94, 2. Komposition. „Der Mann v. Wort" (Kleinschmid) op. 99.		2 Sonaten C, D, op. 102, für Klavier u. Violoncell.	
Liederkreis op. 98 (Jeitteles). Lobkowitz-Kantate. Lied: „Wo blüht das Blümchen" ersch. Kanons: „Glück z. neuen Jahr". „Das Schweigen u. das Reden".		Skizzen z. Trio f.	
Gesang der Mönche aus „Wilhelm Tell". Lieder: „Nord oder Süd", „Ruf vom Berge" ersch.			Quintettfug. D op. 137, f. 2 Violin. 2 Bratsch., Violonc. Quintett op. 104 (Bearbeitung des Trios c op. 1).

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1818	Sonate B op. 106. „Dernière pensée musicale" B			
1819				11 Mödlinger Tänze (?).
1820	Sonate E op. 109.			
1821	Sonate As op. 110.			
1822	Sonate c op. 111 (13. Januar). Bagatellen op. 119.		Symphonie Nr. 9, d, op. 125. Ersch. 1826.	Ouverture C op. 124 u. Schlußchor zur „Weihe des Hauses". Skizzen z. Ouverture B-A-C-H bis 1825.
1823	33 Variationen C op. 120 über einen Walzer von Diabelli. Bagatellen op. 126. 6 Ecossaises. Rondo capriccioso G („Wut über den verlorenen Groschen") ersch 1828.			

<table>
<tr><th rowspan="2">Gesangswerke</th><th colspan="3">Kammermusik für</th></tr>
<tr><th>Bläserensembles und Varia</th><th>Klavier und Streichinstrumente</th><th>Streichinstrumente allein</th></tr>
<tr><td rowspan="6">Lied: „Lösch aus mein Licht“ ersch.
Lied: „Auf, Freunde, singt dem Gott der Ehe“.
Kanon: „Hol Euch der Teufel“.
Kanon: „Glaube und hoffe“.
Kanon: „Seine Kaiserl. Hoheit.“
Kanon: „Auf einen, welcher Hoffmann geheißen“.
Lied: „Wenn die Sonne niedersinket“.
„Gedenke mein“.
2 Kanons: „St. Petrus war ein Fels“ und „Bernardus war ein Sankt“.
Kanon: „O Tobias Haslinger“.
Lied: „Ich war bei Chloe ganz allein“ (skizziert 1798).
Opferlied (Matthisson) 4. Bearbeit. f. Solo, Chor und Orch., op. 121 b.
Bundeslied op. 122.
Kanon: „Gedenket heute an Baden“.
Vorläuf. Abschluß d. Missa solemnis, D, op. 123. Ersch. 1827.
Skizz. z. Messe cis.
Stammbuchblatt „Der edle Mensch“.
Kanon: „Edel sei der Mensch“.
„Te solo adoro“.</td><td></td><td rowspan="3">6 variierte Themen f. Klavier mit Flöte oder Violine ad lib.
10 variierte Themen f. dieselbe Besetzung.</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>Adagio und 10 Variationen G op. 121 a für Klavier, Violine, Violoncell über Müllers „Ich bin der Schneider Kakadu“. Ersch. 1824.</td><td></td></tr>
</table>

Jahr	Werke für Klavier allein	Konzerte und Konzertstücke m. Orchester	Symphonien	Dramatische Werke, Ouverturen, Märsche und Tänze für Orchester
1824	Kleiner Walzer Es.			
1825	Kleiner Walzer D Ecossaise Es			
1826	„Ludwig v. Beethovens letzter musikalisch. Gedanke“ C (ersch. nach Beethovens Tod b. Diabelli), Arrangement eines begonnenen Streichquintetts (?).		Skizzen zur 10. Symphonie.	

Gesangswerke	Kammermusik für		
	Bläserensembles und Varia	Klavier und Streichinstrumente	Streichinstrumente allein
Kleines italienisch. Gesangstück. Kanon „Schwenke Dich“. Kanon: „Gott ist eine feste Burg“			Quartett Es op. 127.
Kanons: „Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaf“. „Das Schöne zu dem Guten“. „Doktor, sperrt das Tor dem Tod“. „Si non per portas“. „Kühl nicht, lau nicht“. „Ars longa, vita brevis“. „Freu Dich des Lebens“.			Quartett a op. 132. Quartett B op. 130.
Kanon: „Es muß sein“. „Wir irren allesamt, nur jeder irret anders“.			Quartett cis op. 131. Quartett F op. 135. Finale zum Quartett B op. 130.

Literatur

A. W. THAYER: „Ludwig van Beethovens Leben", übersetzt von Hermann Deiters, ergänzt und neu bearbeitet von Hugo Riemann.

A. W. THAYER: Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens.

GUSTAV NOTTEBOHM: Zwei Skizzenbücher Beethovens, „Beethoveniana" „Neue Beethoveniana", „Beethovens Studien".

F. G. WEGELER und FERDINAND RIES: „Biographische Notizen". (Neuausgabe von Kalischer.)

G. v. BREUNING: „Aus dem Schwarzspanierhause". (Neuausgabe von Kalischer.)

A. SCHINDLER: Biographie von Ludwig van Beethoven. (Neuausgabe von Kalischer.)

A. B. MARX: „Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen". (Neuausgabe von Behnke.)

A. CHR. KALISCHER: Ludwig van Beethovens Sämtliche Briefe.

A. CHR. KALISCHER: Beethoven und seine Zeitgenossen.

TH. v. FRIMMEL: Beethoven-Studien.

W. NAGEL: „Beethoven und seine Klaviersonaten".

K. REINECKE: „Beethovens Klaviersonaten".

H. KRETZSCHMAR: „Führer durch den Konzertsaal".

G. GROVE: „Beethoven und seine Symphonien". (Deutsche Ausgabe von M. Hehemann.)

E. PRIEGER: Beethovens „Leonore". (Klavierauszug der 1. Fassung.)

O. JAHN: Beethovens „Leonore". (Klavierauszug der 2. Fassung.)

TH. HELM: „Beethovens Streichquartette".

H. RIEMANN: „Beethovens Streichquartette".

BEETHOVEN-HEFTE der „MUSIK" mit Spezialstudien von A. Ebert, R. Hohenemser, H. Volkmann.

In diesem Verzeichnis sind nur die Werke genannt, die für die vorliegende Arbeit benutzt wurden.

Register zu Beethovens Werken

Namenregister







